موسيقى الشعر

تأليف

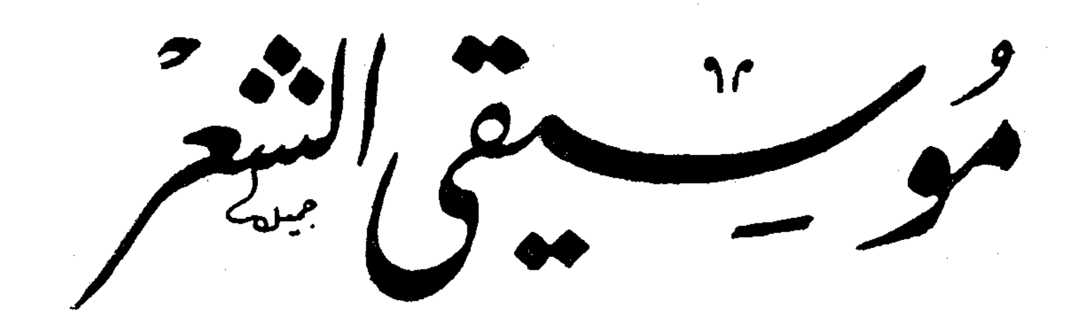
دكتور ابراهيم أنيس
بكالوريوس .B. A ودكتوراه .PH. D
من جامعة لندن
أستاذ بكلية دار العلوم
جامعة فؤاد الأول

الطبعة الثانية

١٩٥٢

ملتزم الطبع والنشر
مكتبة الأنجلو المصرية
١٦٥ شارع محمد بك فريد (عماد الدين سابقا)

مطبعة لجنة البيان العربي
شارع مصطفى باشا كامل ـ [illegible]



تأليف

دكتور ابراهيم أنيس

بكالوريوس .B. A ودكتوراه .PH. D

من جامعة لندن

أستاذ بكلية دار العلوم

جامعة فؤاد الأول

الطبعة الثانية

١٩٥٢

ملتزم الطبع والنشر

مكتبة الأنجلو المصرية

١٦٥ شارع محمد بك فريد (عماد الدين سابقا)

مطبعة لجنة البيان العربي

٤ شارع مصطفى باشا كامل ـ لاظوغلي

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم ، الحمد لله رب العالمين ، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين و بعد :

فهذا كتاب يمكن أن يقرأه كل مثقف يهوى الشعر ، و يطرب لسماعه ، أو يحاول إنشاده ، وهو أيضاً فى يد الشباب بمثابة دليل سهل التناول يلجأ إليه أولئك الذين يرغبون فى نظم الشعر ، فيجنبهم مواضع الزلل والخطل . ثم هو مع هذا بحث علمى مؤسس على الدراسة الحديثة للأصوات اللغوية ، ينتفع به طالب اللغة فى دراساته الجامعية ، ويوقفه على بعض أسرار النسج الشعرى عند القدماء والمحدثين .

والكتاب مع اعترافى بنقصه فى بعض النواحى يسدّ فجوة فى المكتبة العربية ظلت حتى الآن تتطلب مثله . فهو يمزج بين فنون من القول تدرس الآن مفككة منفصلة ، ويُنسب كل منها إلى فرع مستقل من فروع الدراسات العربية : فمنها ما يعرض له أهل البلاغة ، ومنها ما يتناوله أصحاب العروض ، ومنها ما يعنى به مؤرخو الأدب ونقاده ، وأخيراً وليس آخراً يتضمن هذا الكتاب بعض آراء المحدثين فى علم النفس الموسيقى .

فالكتاب مزيج منسجم من أمور وثيقة الصلة بعضها ببعض ، تلتقى كلها عند ذلك العنوان الموفق « موسيقى الشعر » .

ومما قد يسترعى الانتباه فى أمثلة الكتاب وشواهده أن معظمها من شعر

المحدثين لسهولة تناوله على قرائنا المعاصرين ، وشهرته بينهم ، مما قد ييسر عليهم فهم الوزن الشعرى وتذوق موسيقاه .

وإنى لأستميح العذر من أولئك الشعراء الذين أغفل ذكرهم فى إحصاءات الكتاب . فلم يكن هذا عن عمد أو انتقاص من موهبتهم الشعرية ، وإنما كان إيثاراً للإيجاز ورغبة فى الإسراع بالنشر .

ولا يفوتنى أن أشير فى هذه المقدمة إلى أنى آثرت هنا ، تسهيلا على عامة القراء ، أن أسمى ما يسميه الأوربيون vowels بالحركات قصيرها وطويلها ، وما يسمونه consonants بالحروف ، خلافاً لما اتبعته فى كتابىّ الآخرين : الأصوات اللغوية واللهجات العربية .

والله أسأل أن ينفع به أبناء الأمم العربية إنه سميع مجيب الدعاء ؟

ابراهيم أنيس

الفصل الأول

(١)

الإحساس الفنى

الشعر فن من الفنون الجميلة ، مثله مثل التصوير والموسيقى والنحت . وهو فى أغلب أحواله يخاطب العاطفة ، ويستثير المشاعر والوجدان . وهو جميل فى تخير ألفاظه ، جميل فى تركب كلماته ، جميل فى توالى مقاطعه ، وانسجامها بحيث تتردد ويتكرر بعضها فتسمعه الآذان موسيقى ونغماً منتظما . فالشعر صورة جميلة من صور الكلام .

ويصرّ أهل كل فن على أن هناك حاسة سادسة تولد مع الطفل ، بها يدرك ما فى الصورة من جمال وما فى الموسيقى من سحر ، كما يتذوق بها ما فى الشعر من حسن الخيال وجودة التصوير . على أنهم مع هذا يرون أن التجارب الخاصة وما قد نتأثر به فى بيئاتنا ، قد يساعد على نمو هذه الحاسة وإرهافها ، كما قد يعمل على انكماشها وذبولها . وللمسألة فى رأيهم ناحيتان الأولى فطرية نشترك فيها جميعاً إلى حد كبير ، وربما خلقتها فينا رواسب المدنيات المختلفة فى تاريخ الإنسانية وورثناها عن الأجيال الغابرة جيلا بعد جيل ، والناحية الثانية مكتسبة وهى تلك التى تتكون فينا كأثر مباشر لتجاربنا الخاصة فى البيئة . فالطفل الذى يولد فى أسرة تعنى بالموسيقى ينشأ وهو أكثر استعداداً لتذوق الموسيقى ، وفهم نواحى الجمال فيها ، وأقدر على الإيقاع من طفل آخر لم تتح له نفس الظروف ، مع أن الطفلين قد يكونان مستعدين بفطرتهما لتذوق الجمال الموسيقى والاستجابة له . وقد أجرى بعض علماء الدراسات النفسية تجارب كثيرة على الأطفال والكبار

فى البيئة الواحدة ، وذلك بأن عرضوا عليهم صوراً عدة لمناظر مختلفة ثم طالبوهم بترتيبها حسب ما تترك فى نفوسهم من أثر ، وعلى قدر ما يشعرون فيها من جمال . وكرروا التجارب فى ميادين أخري من ميادين الفن ، وذلك بأن عرضوا عليهم قطعاً مختلفة من الشعر ، وأسمعوهم ألواناً متباينة من النغم الموسيقى . ثم كان أن حدثونا عن نتائج هـذه الاختبارات حديثاً طريفاً أكدوا فيه أن هناك قدراً مشتركا بين الناس من تلك التى تسمى حاسة الجمال ، وأن هـذا القدر فطرى غريزى ولد معنا ، وليس مكتسباً من تجارب أو دربة . وأصحاب هـذا الرأى لا يطالبون فى ذلك القدر المشترك بأكثر من اتحاد فى نسبة الذكاء العام بين الأفراد موضع التجربة ، أى أن هناك ارتباطاً وثيقاً بين الذكاء العام وما ينشأ عليه المرء من إحساس بالجمال . وتفوق أحدنا على الآخر فى هذه الناحية يتكون فيما بعد بالتجارب الخاصة ، أو ما يمكن أن يسمى بالدربة والمران .

وهناك فريق آخر من أهل الفن يرون أن الإحساس بالجمال أمر اعتبارى شخصى نختلف فيه اختلافاً بيناً ، ولا نكاد نصل فيه إلى مقاييس مشتركة ، وهو فى كل منا نتيجة لما صادفنا من ظروف وما مررنا به من تجارب . فالمرء قد يؤثر لوناً على آخر لأن هناك ارتباطاً وثيقاً بين ما يؤثر من ألوان وما صادفه من تجارب ، كما قد يؤثر لحناً هادئاً رقيقاً لما يثيره فيه مثل هذا النغم من ذكريات محببة عنده ، كما قد يعجب بتمثال من التماثيل لما قد يرتبط بهيكله العام من أمور أو أحداث مرت فى حياته الخاصة . فمقياس الجمال عند هؤلاء يعزى أولا وأخيراً إلى ما يمكن أن يسمى بالذوق الشخصى المكتسب من التجارب الشخصية .

وقد كان بين هؤلاء وهؤلاء جدل ونقاش فى عصور عدة ، وأغلب الظن أن مثل هذا الاختلاف فى وجهات النظر سيبقى ما بقيت نواحى النفس الإنسانية غامضة لا نستشف منها إلا قدراً ضئيلا من أسرارها وخفاياها .

وللشعر نواح عدة للجمال ، أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ ،

وانسجام فى توالى المقاطع وتردد بعضها بعد قدر معين منها ، وكل هذا هو ما نسميه بموسيقى الشعر . ويستمتع الصغار والكبار بما فى الشعر من موسيقى ، ويدرك الطفل ما فيه من جمال الجرس قبل أن يدرك ما فيه من جمال الأخيلة والصور . ويعزو بعض رجال علم النفس الموسيقى مثل هذه الظاهرة إلى أن الطفل جزء من نظام الكون العام الذى تبدو كل مظاهره الطبيعية منتظمة منسجمة ؛ فلا غرابة أن يميل الطفل إلى كل ما هو منتظم منسجم من الكلام . ويعزوها آخرون إلى ما فى الكلام المنسجم المنتظم من تكرار مقاطع معينة فى مواضع معينة ، والتكرار مما يميل إليه الطفل فى كل نواحى النشاط العضلى . فهو ولما يبلغ أشهراً من سنه يحرك رجليه ويديه ويهز رأسه هزات منتظمة ، لا يمل العمل الواحد وإنما يستمتع بتكرره ويجد فيه كل اللذة والمتعة ، فإذا شب قليلا واستطاع حمل الكرة أخذ يلقيها ويتلقفها فى صورة واحدة دون ملل أو سأم ، وهو يشعر فى خلال هذا النوع من النشاط بالتفوق والمقدرة على أداء العمل الواحد مرات يعلم الله قدرها ، مما يبعث عنده الرضا عن نفسه والإعجاب بمقدرته . وليس الكلام إلا نشاطاً عضلياً وتكرر المقاطع فيه أو تردد بعضها بين حين وحين مما يزيد من غبطة الطفل ويرضى ميله إلى التكرار . هذا إلى أن الكلام المنسجم المنتظم أقل عبئاً على الذاكرة السمعية وأيسر فى إعادته وترديده . والطفل يشعر بقدرته على ترديد هذا النوع المنسجم فى الأصوات ، المكرر فى المقاطع ، دون إرهاق لذاكرته السمعية الناشئة القليلة الدربة والمران . ويكفى أن يشعر الطفل بتفوقه وقدرته على عمل شىء ليقوم به ويكرر القيام به مرات لا تكاد تنتهى ، مما قد يسأم معه الكبار حوله ويضجرون . وفى كل هذا إرضاء لغرائزه وميوله الطبيعية . والذاكرة السمعية فى السنين الأولى من حياة الأطفال مرهفة تلتقط كل المسموعات وتعيها ، ولعل فى هذا سراً من أسرار إتقان الطفل للغة والديه . وقد حدثنا أحد علماء اللغات عن تجربة له مع طفله ترينا أن إدراك الطفل للنغم وموسيقى الكلام يسبق إدراكه

لمعناه وألفاظه المفردة فقال : إنه تصادف أن كان مع ولده فى عاصمة السويد ، وأن طفله هناك قد مرّ بتجربة من تجارب الأطفال القاسية وهى حلاقة الشعر على يد سيدة سويدية ، وقد سمعها تتحدث بلغتها فى أثناء الحلاقة ، فارتبطت فى ذهنه الصغير نغمة كلامها بتلك التجربة القاسية . فلما أن سافر مع أمه بعد هذا بعدة شهور إلى بلاد النرويج وسمع حديث الناس حوله بما يشبه النغمة الموسيقية التى سمعها فى السويد انفجر باكياً ظناً منه أنه سيمر بتجربة حلاقة الشعر مرة ثانية ، وذلك للشبه الكبير بين نغمة الكلام فى كل من المملكتين .

والطفل فى السنين الأولى من حياته مرهف الحواس وربما كان السمع أكثر حواسه إرهافاً ، إذ يدرب سمعه على مجموعات متباينة من الأصوات لا تكاد تنتهى عند حصر . فهو ولا يزال فى مهده غير قادر على التجوال ببصره ليرى ما يحيط به ، يسمع أصوات الكبار فى المنزل وقد يسمع أصوات الباعة فى الطريق كما قد يسمع جلبة العربات والسيارات وصفير القطارات ونغمات الموسيقى وغير ذلك من أنواع الأصوات التى قد تعرض لأذنى الطفل منذ ولادته . وفى كل هذا تدريب لسمعه ومران لأذنيه . فلا غرابة أن ينشأ الطفل مستعداً لالتقاط هذه الأصوات والتمييز بينها قبل أن يدرك معانى مصادرها ، ولا غرابة أن يقول الانجليز فى أمثالهم « الأزيار الصغار ذات آذان كبار » ، مشيرين بمثلهم هذا إلى الأطفال وما يسترعى أسماعهم من كل صوت يرن فى محيطهم . وثقافة الطفل فى هذه المرحلة من حياته تكون فى الأعم الأغلب عن طريق الأذنين ، فهو يتعلم الكلام عن طريقهما ، وتنمو مداركه عن طريقهما . وليس أروع فى كل حياة الإنسان من قدرته على الكلام الذى يميزه من سائر المخلوقات ، ويسمو به فوق كل أنواع الحيوان .

وهذا المران السمعى هو الذى يعدُّ الطفل للتمييز بين الأصوات المنسجمة وغيرها مما لا تآلف بينها ولا انسجام ، يعده لتلقى الكلام الموزون المقفى فى غبطة

وسرور ، فلا يكاد وهو صغير يسمع الأنشودة مرات حتى يرددها عن ظهر قلب ، وحتى ينشدها ويكرر إنشادها . على أن استجابة الطفل لمثل هذا الكلام الموزون المقفى يخضع فى غالب الأحيان لقدرة ذاكرته السمعية ، فإذا طالت الفقرات قبل أن تتردد مقاطع القافية تاه الطفل الصغير فى فضائها الشاسع ولم يستطع استساغة ما فيها من وزن وتقفية ، ولهذا نلحظ أنه يميل إلى السجع قصير الفقرات ، وإلى الأبيات قصيرة الأشطر ، وإلى التقفية السريعة العاجلة التى تتكرر بعينها مع كل شطر وفى عدة أشطر . فإذا كبرت مداركه وبدأ يتنبه إلى ما فى الكلام الموزون من معان وصور ، أخذ أيضاً يتطلب تنويعاً فى القافية . ومثل الطفل فى هذا مثل الأمم البدائية فى موسيقاها البسيطة ذات اللون الواحد ، ولا تلبث تلك الموسيقى أن تتعدد نغماتها وتتنوع كلما ارتقت المدارك فى هذه الأمة . ثم قد يصبح هذا الطفل إنساناً ناضجاً مفكراً فيقصر انتباهه على ما فى الشعر من صور وأخيلة غير ملق بالا لقوافيه وتردد الأصوات فى أشطره ، وحينئذ قد ينتج لنا كلاماً موزوناً غير مقفى يطلق عليه الشعر المرسل .

ويحدثنا من كتبوا فى علم النفس الموسيقى عن كيفية شعور المرء بنغم الكلام فيقولون : إن هناك ميلا غرزيا فى كل كتلة من عدة مقاطع تشبه الفقرات القصار أو العبارات الصغيرة . فقد نسمع فى عشر من الثوانى ما يكاد يبلغ خمسين مقطعاً صوتياً ، تسمعها الأذن فتلتقطها كتلا من المقاطع تطول أو تقصر ، فإذا ترددت فى أواخر هذه الكتل الصوتية مقاطع بعينها شعرنا بسهولة ترديدها ، وأحسسنا بغبطة وسرور حين سماعها ، وبعث هذا فينا الرضا والاطمئنان إليها . وهنا نلحظ سراً من أسرار حبنا للكلام الموزون المقفى . على أنهم يصرون على وجود تلك التى تسمى بالموهبة الموسيقية ، ويرون أننا نختلف فى القدرة على خلق الوزن فيما نسمع . فمنا من يكتّل المقاطع بحيث يسمعها منسجمة متزنة . ومنا من يسمعها وقد طغى بعضها على حدود بعض ، ولا يدرك لها وزناً أو انسجاماً .

وهم يضربون لنا أمثلة لهذه الظاهرة فيذكروننا بميل بعضنا إلى تكتيل دقات الساعة أو حركات القطار فوق القضبان بحيث يكوّن هذا البعض من تلك الأصوات نغماً منسجماً ذا فواصل كفواصل الموسيقى ، وتلك هي القدرة على خلق النغم الموسيقى. بل يرون أن هذا النوع من الناس قادر على تكوين النغم فى خياله دون نطق به أو سماع له ، فكأن هاتفاً خفياً يصيح بتلك الأنغام على مخيلته فتكون نغماً موسيقياً قبل أن تصبح مسموعة مجهورة .

وعلى هذا لا بد لسامع الشعر أن يكتّل من مقاطعه بحيث يسمعها موزونة منسجمة ، وأن تكون له تلك الموهبة ليدرك كل ما فى الكلام من موسيقى ونغم . وهم يرون لهذا أن القدرة على تذوق ما فى الشعر من وزن متوقف إلى حد كبير على مثل هذه المواهب الغرزية. على أننا لا نميل إلى المغالاة معهم فى هذه الناحية فننسب إلى تلك الناحية الخفية الغامضة التى تسمى حيناً بالغريزة وأخرى بالفطرة قدراً كبيراً من تذوق موسيقى الشعر . ونحن أميل إلى جعل الأمر أمر الدربة والذكاء العام أكثر من أى شىء آخر . ويكفى على الأقل فى ناحية موسيقى الشعر أن يعود المرء إنشاد الشعر ، وأن يكون ممن وهبوا قدراً كافياً من الذكاء العام ليدرك تمام الإدراك ما فى الشعر من موسيقى ونغم .

(٢)

أثر النغم

أحس القدماء كما يحس المحدثون بالقدرة على تذكر الكلام الموزون وترديده دون إرهاق للذاكرة . وعلل مؤرخو الأدب العربى كثرة ما روى لنا من أشعار القدماء إذا قيس بما روى من نثرهم بأن حفظ الشعر وتذكره أيسر وأهون . ولعل السر فى هذا هو ما فى الشعر من انسجام المقاطع وتواليها بحيث تخضع لنظام خاص فى هذا التوالى . ومتى دربت الآذان على هذا النظام الخاص

ألفته وتوقعته فى أثناء سماعها . ومثل الوزن فى هذا مثل كل شىء منظم التركيب منسجم الأجزاء يدرك المرء بسهولة سر توالى أجزائه وتركيبها خيراً مما يمكن أن يدرك المضطرب الأجزاء الخالى من النظام والانسجام . ويذكرنى هذا بتلك الأجزاء المفككة التى يطالب الأطفال فى لعبهم بتركيبها بحيث تأخذ شكلا منتظما لشىء ما ، فلا يلبث الطفل بعد مران قليل أن يكوّن من تلك الأجزاء أشياء منسجمة ، متذكراً فى سهولة ويسر ما يتركب منه كل شىء من هذه الأشياء . وكذلك حين نكتل مقاطع الكلام تكتيلا منسجماً ذا نغم منتظم يسهل علينا أن نعيد منها بناء تلك المجموعة الكبرى التى نسميها شطراً أو بيتاً ، مستعينين بعلامات وإشارات بعضها فى نظام توالى المقاطع، والبعض الآخر فيما يسمى بالقافية . وقدرتنا على هذا تشبع فينا رغبة التفوق ، وتبعث فى نفوسنا حماساً ونشاطا ذهنياً يجعلنا مستعدين لتكرار هذا النوع من العمل مع قدرة عليه وسيطرة له .

والكلام الموزون ذو النغم الموسيقى يثير فينا انتباهاً عجيباً وذلك لما فيه من توقع لمقاطع خاصة تنسجم مع ما نسمع من مقاطع لتتكون منها جميعاً تلك السلسلة المتصلة الحلقات التى لا تنبو إحدى حلقاتها عن مقاييس الأخرى ، والتى تنتهى بعد عدد معين من المقاطع بأصوات بعينها نسميها القافية . فهو كالعقد المنظوم تتخذ الخرزة من خرزاته فى موضع ما ، شكلاً خاصاً وحجماً خاصاً ولوناً خاصاً ، فإذا اختلفت فى شئ من هذا أصبحت نابية غير منسجمة مع نظام هذا العقد . فنحن نسمع بعض مقاطع الشطر ونتوقع البعض الآخر ، وذلك حين نمرن المران الكافى على سماع هذا النظام الخاص فى مقاطع الوزن. فقد نسمع بيتاً كبيت شوقى:

أجل وإن طال الزمان موافى ... أخلى يديك من الحلى الوافى

فلا يكاد ينطق المنشد بالمقطعين الأولين من البيت حتى نتوقع بعدهما مقطعاً ثالثاً من نوع آخر ، لأن الوزن العربى لا يقبل توالى أكثر من مقطعين من هذا النوع الذى يسمى بالمقطع المتحرك أو القصير .

ونحن نتوقع بعد أن نمرن المران الكافى على تذوق ما فى مثل هذا الوزن من انسجام بعد « ما » فى قوله « الزمان » ، إما مقطعين متحركين قصيرين أو مقطعاً واحداً ساكناً بدلا منهما معاً ، كذلك نتوقع فى هذا الوزن بعد عشرة من المقاطع أن تتردد أصوات بعينها ينتهى بها ما يسمى بالشطر ، وأخيراً نحن نتوقع بعد ثمان أو عشر من الثوانى أن ينتهى إنشاد البيت . فعملية التوقع مستمرة حين سماع الإنشاد تسترعى منا الانتباه وتنشطه .

وقد يمهر الشاعر فيخالف ما يتوقعه السامع ، وذلك بأن يتبع وجهاً من وجوه تجوزها قوانين النظم ، كأن ينوع فى القافية أو يصرع حيث لا يجب التصريع ، وكل هذا مما يثير الانتباه أو يبعث على الإعجاب والاهتمام .

فإذا سيطر النغم الشعرى على السامع وجدنا له انفعالا فى صورة الحزن حيناً ، والبهجة حيناً آخر والحماس أحياناً ، وصحب هذا الانفعال النفسى هزات جسمانية معبرة ومنتظمة نلحظها فى المنشد وسامعيه معاً .

— ٣ —

الموسيقى أبرز صفات الشعر

كان القدماء من علماء العربية لا يرون فى الشعر أمراً جديداً يميزه من النثر إلا ما يشتمل عليه من الأوزان والقوافى . وكان قبلهم أرسطو فى كتاب الشعر يرى أن الدافع الأساسى للشعر يرجع إلى علتين : أولاهما غريزة المحاكاة أو التقليد ، والثانية غريزة الموسيقى أو الإحساس بالنغم . ثم بدأ النقاد فى العصور المتأخرة يرون فى الشعر أموراً أخرى يعبرون عنها بالصور والأخيلة حيناً ، ويصفونها بالعاطفة والانفعال النفسى حيناً آخر ، وأخيرا يجردون الشعر من المنطق وما يمت للعقل ونظام تفكيره بصلة . فإذا حاولوا تعريف الشعر رأينا تبايناً واختلافاً ولم نجدهم يستريحون أو يتفقون على تعريف جامع مانع . ونحن

نسوق هنا طرفاً من تلك التعاريف المختلفة التى عنت لبعض الأدباء وناقدى الأدب فى أوربا :

ا ــ ماثيو أرنولد : « يقول إن الشعر هو نقد الحياة والكشف عن القيم التى يراها الشاعر فى هذه الحياة أو فى جزء منها يهتم به الشاعر » ! !

ألست ترى معى أن مثل هذا التعريف ينطبق على الشعر والنثر معا ؟ فليس هناك من يكتب حول الفراغ المطلق .

ب ــ « شيلى » يصف الشعر بأنه : « خير كلمات صُفَّتْ فى خير نظام » !!
فإذا تساءلنا عن مقياس للوصف « خير » لم نكد نظفر بما يقنع . . وذلك لأن النثر العلمى ليس فى الحقيقة إلا خير كلام نظم ورتب خير نظام ، بل قد ينطبق مثل هذا التعريف على بعض الإعلانات التى تختار ألفاظها اختياراً دقيقاً وترتب كلماتها خير ترتيب .

جـ ــ ومن الأدباء من يصف الشعر بأنه عاطفة يتذكرها الشاعر وقت الهدوء ، ومنهم من يقول فى الشعر «هو ذلك الكلام الخالد» ، ومنهم من يشير إلى الشعر قائلا : « الشعر طريقة خاصة من طرق استعمال اللغة » .

وكل هذه المحاولات إن دلت على شىء فإنما تدل على أن ناقدى الأدب لا يقنعون من الشعر بالصورة ونظامه الخاص ، ويحاولون التفتيش فى معانيه لعلهم يظفرون فيها بأسرار وخصائص أخرى تميزه من النثر . ولذا نراهم يعمدون إلى إثارة العواطف و إلى الأخيلة فيتخذون منها خاصية تغلب فى الشعر ، إن لم ينفرد بها دون النثر . ثم هم يحدثوننا أحياناً عن نوع من الشعر يخاطب العقل والحكمة ، و يبعد كل البعد عن الخيال والعاطفة . فإذا أحسوا فى أقوالهم بنوع من الاضطراب قالوا فى صراحة : « نحن لا نستجيب للشعر عن طريق العاطفة وحدها ، ولا نستجيب له عن طريق العقل وحده ، و إنما نستجيب له بكل نفوسنا وبكل ما فينا

من عاطفة وذكاء . وخير الشعر ما كان مزيجاً من عاطفة وعقل معاً ، من اتزان وهوج معاً ، واقعياً وخيالياً معا ، وتلك هى الحياة »(١) .

ولسنا نبغى هنا أن نثير جدلا أو نقاشاً مع المحدثين من ناقدى الأدب حول الشعر ومعناه وخصائصه ، لأنهم جميعاً يلجأون آخر الأمر إلى صورة الشعر من أوزان وقواف ، ويرون فيها الخاصية الواضحة التى لا غموض فيها ولا إبهام . يلجأون آخر الأمر إلى موسيقى الشعر فيرونها تزيد من انتباهنا وتضفى على الكلمات حياة فوق حياتها ، وتجعلنا نحس بمعانيه كأنما تمثل أمام أعيننا تمثيلا عملياً واقعياً . هذا إلى أنها تهب الكلام مظهراً من مظاهر العظمة والجلال ، وتجعله مصقولا مهذباً تصل معانيه إلى القلب بمجرد سماعه . وكل هذا مما يثير منا الرغبة فى قراءته وإنشاده وترديد هذا الإنشاد مراراً وتكرارا .

ونثر الكلام قد يشتمل على نوع من الموسيقى ، نراها فى صعود الصوت وهبوطه أثناء الخطاب ، كما قد نراها فى صورة قواف تنتهي بها فقرات ما يسمى بالسجع ، ذلك الذى يلتزم فيه غالباً طول معين ، وعدد من المقاطع يكاد يكون محددا . ففى كل هذا موسيقى ولكنها فى الشعر من نوع أرقى ، بل هى فى الشعر أسمى الصور الموسيقية للكلام وأدقها ، لأن نظامها لا يمكن الخروج عنه .

وليس يضير الشعر أن تستعار موسيقاه فى نظم ما ليس من أغراض الشعر كما فعل بعض القدماء فى نظم حقائق العلوم . وليس يبرر مثل هذا أن نسلب الشعر خير خصائصه ، وأن نجرده من خير معالمه . فالغراب لا يصبح طاووسا حين نخلع عليه ريش الطاووس ، وإن نحن قمنا بهذا لم نكن قد جردنا الطاووس من أوضح معالمه وخصائصه وهى زينة الريش وهيئته . وهل يضير الملوك والحكام أن تستعار ملابسهم وتيجانهم ومواكبهم وكل ما لهم من مظاهر السلطان فتمثل

---

(١) صفحة ٢٥٤ The control of language .

فوق المسارح وفى دور السينما ؟ وهل مثل هذا مما يجعلنا نقول لم يكن التاج من خصائص الملوك لأن فلاناً الممثل قد لبسه فى رواية كذا ؟ .

كذلك إذا رويت لنا أشعار أمة من الأمم وقد خلت من القوافى فليس مثل هذا مما يسلب الشعر كله من موسيقاه ، أو يجرده من أبرز خصائصه وهى الموسيقى والنغم . وخروج شاعر عن نظام القوافى والتزامها ، أو حيدة شعب من الشعوب عن مراعاة القوافى فى أشعاره ، لا يبرر أن نقول مع بعض القائلين : يجب أن نلتمس فى الشعر أمراً آخر غير الموسيقى يميزه من النثر .

فالشعر جاءنا منذ القدم موزوناً مقفى ، والشعر لا يزال فى جل الأمم موزوناً مقفى ، نرى موسيقاه فى أشعار البدائيين وأهل الحضارة ، ويستمتع بها هؤلاء وهؤلاء ويحافظ عليها هؤلاء وهؤلاء .

فليحاول النقاد إذن ما شاءت لهم المحاولة ، التفتيش عن كل أسرار الشعر ، وليصوروها لنا ما شاء لهم التصوير ، وليكشفوا لنا عما قد يكون فيه من أخيلة واستعارات وتشبيه ومجاز ، وليؤلفوا من مثل هذا علماً أو فناً للناس ، غير أنا نطمع منهم أن يضعوا موسيقى الشعر فى محلها الأسمى ، وألا يقرنوها بشىء آخر قد يعثرون عليه فى بعض الأشعار ، أو يتعثرون فى البحث عنه والتنقيب . فليس الشعر فى الحقيقة إلا كلاماً موسيقياً تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر بها القلوب .

(٤)

التجديد فى موسيقى الشعر

حين نستعرض ما درجت عليه الشعوب من أوزان وقواف لأشعارها ، وما ألفوه من نظام لتلك الأوزان والقوافى ، نلحظ أن التجديد فيها نادر ، وأن تطورها بطىء جداً ، تمر عليها القرون والأجيال دون أن يصيبها ما يسترعى

الانتباه أو يلفت الأنظار . وذلك لأن ألفة الوزن وشيوعه فى البيئة اللغوية يتطلب زمناً طويلا وإنتاجاً شعرياً كثيراً حتى يعتاده جمهور كبير من السامعين ، ويستسيغوا ما فيه من نغم وموسيقى . ومثل الأوزان فى هذا كمثل قواعد اللغة وتركيب جملها ، تطورها بطىء جداً إذا قيس بتطور أصواتها أو تطور نسج الكلمة فيها . وقد جاء الإسلام فوجد للشعر العربى نظاماً خاصاً فى أوزانه وقوافيه جمعها الخليل بن أحمد فيما سماه علم العروض ، وقد ظل هذا النظام يراعى مراعاة تامة حتى عصرنا الحديث . ولا يزال شعراؤنا المحدثون ينسجون على منواله وينهجون نهجه وهم به راضون قانعون . على أنه قد أتى على نظام القافية عهد رأينا الشعراء فيه يميلون إلى تنويعها والتفنن فى طرقها ، وجاءوا لنا بالموشحات وبالمربع والمخمس وغير ذلك من فنون اقتصرت على تنويع القافية دون مساس بالأوزان فى أغلب الأحيان . وليس جمود الوزن مما يعيب الشعر العربى أو أى شعر فى قليل أو كثير ، فالشاعر الماهر وإن قلت أوزانه ولم تتنوع قوافيه يستطيع أن يجيد وأن يطرب الأسماع كما يهز القلوب . وهذا التطور البطىء فى الأوزان أمر طبعى لأن الشعوب تتطلب الزمن الطويل ، وتكرار الوزن الواحد على الأسماع أجيالا وقروناً وعلى يدى شعراء متعددين ، قبل أن تألف الآذان ذلك الوزن وتكتل من مقاطعه مجاميع منسجمة فيها النغم وفيها الموسيقى . وليس ينظم الشاعر لنفسه أو يستبقى ما ينتجه فى حرز حصين ، راغباً ألا تصل إليه العيون والأسماع ، ولكنه يعرض ما ينظم على أسماع غيره ، ويرغب منهم أن يشركوه عاطفته ووجدانه ، حتى حين يعبر عن أحاسيسه الخاصة وتجاربه التى يريد سترها عن الناس . فإذا نجح بعض الشعراء فى حبس شعره وإخفائه وهو حىّ فستكفل لنا الأجيال المتعاقبة نشر الجيد منه وذيوعه بين الناس . الشاعر إذن ينظم ليستمتع هو بفنه وليمتع الآخرين بالجيد منه . ولابد لنا من الدربة والمران على وزن بعينه قبل أن نألفه ونستسيغه . وأوزان الشعر فى هذا كالموسيقى القومية نألفها فنحبها

ولا نرضى عنها بديلا . فإذا سمعنا موسـيقى أمة أخرى أحسسنا بغرابتها ونفر معظمنا منها حتى نسمعها مرات ومرات ، فنبدأ فى تذوقها والارتياح إليها . والناس عادة لا يقبلون الطفرة فى تطور موسيقاهم أو أوزان شعرهم ، ولـكنهم حين يبصرون بنواح من الجمال جديدة فى مثل هذا التطور ، وتتـكرر على أسماعهم تلك الأنغام الجديدة يأخذون فى الإقبال عليها رويداً رويدا . وقد شهد عصرنا الحديث تطورا فى موسيقانا ، واصطبغ هذا التطور بلون من ألوان الموسيقى الغربية حينا ، وموسيقى الأمم الشرقية الأخرى حينا آخر ، ورأينا الجيل الناشىء يقبل على هذا التجديد فى حماس ورغبة ،ويؤثره على ما شاع عندنا من موسيقى فى القرن الماضى .

أما فى أوزان الشعر وقوافيه فلا نـكاد نظفر من شعرائنا المحدثين بجديد ، فقد غلبت عنايتهم بالأخيلة ، وحرصهم على البراعة فى المعانى ، وأهملوا ناحية الموسيقى الشعرية . فليس منهم من حاول التجديد فيها أو التفنن فى نظامها . وربما كان للـكتابة والقراءة أثر فى هذا ، فالشعر يقرأ الآن أكثر مما ينشد ، وينظر إليه مدونا فوق الصحف أكثر مما نسمعه إلقاء ذا نغم وموسيقى . وقد يظن ظان أنه لا سبيل إلى مثل هذا التجديد ، فقد ورثنا الأوزان عن شعراء العربية ، ولا يصح الخروج عنها أو الحيدة عن نظامها ، فهى قواعد راسخة ثابتة يجب على كل شاعر عربى أن يلتزمها . ومثل هـذا القول يشبه ما ذهب إليه « وردزورث » فى شأن الوزن والقافية حين أكد لنا أن لهما مناهج مقررة موحدة لا مجال فيها للخروج على النظام المرسوم ولا لتحكم الشاعر فى القارىء[1] » .

قال « وردزورث » هذا القول فى معرض نقاش عنيف بينه وبين صديقه « كولردج » الذى لم يطق صبرا على سماع مثل هذا الرأى وانفجر يصيح : « أشاعر هذا الذى يتكلم عنه شاعر ! لأولى به أن يسمى أحمق أو مجنونا

(١) من الوجهة النفسية — خلف الله — صفحة ٧٠

أو — على أحسن حالاته — دعيا أو واهما جاهلا ، وهلا تستطيع مثل هذه الأدمغة أن تطلق يد الفوضى كذلك فى الوزن والقافية ! » .

وفى الحق أنه يجب أن نتوسط فى الأمر بحيث لا تصبح الأوزان والقوافى جامدة كما يريدها « وردزورث » ، ولا تتطرق إليها الفوضى كما يبغى « كولردج » . ومن الممكن للمحدثين من شعرائنا أن يجددوا ولكن بقدر وفى أناة ورفق ، حتى لا يفجأوا قراءهم وسامعيهم بما لم يألفوا ، أو بما لا يمت للقديم بأى صلة . و إنما يكون ذلك بالاقتصار فى نظمهم على ما شاع من أوزان ، و إهمال غيرها إهمالا تاما . فإذا ابتكروا وزنا حاولو جهدهم أن ينظموا منه كثيراً وأن يتعاونوا فى كثرة النظم منه بحيث يصبح شائعاً مألوفا ، وتقرب نسبة شيوعه من تلك الأوزان التى ألفها الناس وتعودوها . وليس من المعقول طبعاً أن يكون لكل شاعر أوزانه الخاصة ، بل لا بد من الاتحاد فى معظم الأوزان والتقارب فى نسبة شيوعها فى أشعار الشعراء ، حتى تألفها الآذان وتستريح إليها نفوس السامعين . ولا نستطيع أن نتصور تلك العقول الجبارة التى أخرجت روائع الأخيلة ، والمعانى السامية ، عاجزة أو قاصرة عن التجديد والابتكار فى موسيقى الشعر أيضاً . ولكن الإنشاد و إهماله فى عصرنا الحديث هو الذى أفقدنا إلى حد كبير ، تذوق الموسيقى الشعرية ، وجعل شعراءنا ينصرفون عن التفنن فيها وخلق الجديد منها .

الفصل الثانى

الجرس فى اللفظ الشعرى

« ١ »

هل لجرس الألفاظ ضوابط ؟

حين حاول القدماء تعريف الشعر عرفوه بأنه الكلام الموزون المقفى . فهم يرون الانسجام الموسيقى فى توالى مقاطع الكلام وخضوعها إلى ترتيب خاص ، مضافاً إلى هذا تردد القوافى وتكرارها ، أهم خاصية تميز الشعر من النثر . على أنهم كانوا يدركون تمام الإدراك أن للشعر نواحى أخرى تتعلق بالمعنى الشعرى وما فيه من خيال وصور جديدة لم تكن تخطر لنا على بال ، تؤثر فى النفس تأثيراً شديداً ، وتثير منا العاطفة ، ولا يلجأ الشاعر فيها إلى منطق العقل والتفكير الهادىء الرزين .

فطنوا إلى هذا ولكنهم لم يضمنوه تعريف الشعر العربى اكتفاء بتلك الصفة التى تسترعى الانتباه أولا ، والتى تطرب لها الأسماع ، وهى موسيقى الشعر وتوافق المقاطع فى نسجه . غير أن منهم من لمح بناحية المعنى وأومأ إليها إيماءة قصيرة مثل صاحب البيان والتبيين إذ يقول : « الشعر شىء تجيش به صدورنا فتقذفه على ألسنتنا » .

ثم جاء ابن خلدون فوضح هذا بعض التوضيح وجعل الوزن والقوافى أساساً من أسس الشعر وأضاف إليه الخيال فى قوله : « الشعر هو الكلام المبنى على الاستعارة والأوصاف ، المفصل بأجزاء متفقة فى الوزن والروى » .

فلما جاء المحدثون وبدأوا ينظرون إلى الشعر فى لغات عدة وضعوا له أركاناً ثلاثة يجب أن تتحقق فى الكلام ليسمى شعراً :

أولها : أن معانيه تصب فى صور خيالية تثير خيال القارئ أو السامع .

ثانيها : أن تتوافر فى ألفاظه صفة التجانس بين اللفظ والمعنى ، وذلك بأن يكون اللفظ رقيقاً فى موضع الرقة ، قوياً عنيفاً فى موضع القوة والعنف ، وأن تتوفر فيه صفة الجرس الموسيقى ، وألا يكون اللفظ مبتذلا أو كثير الشيوع لا يرتاح إليه الذوق الشعرى .

ثالثها : الوزن الشعرى وخضوع الكلام فى ترتيب مقاطعه إلى نظام خاص .

ويعنينا هنا البحث عن معنى الجرس الموسيقى فى اللفظ الشعرى ، لأن بعض المحدثين قد وصفوا هذه الصفة بأنها أخص مزايا لغة الشعر ، ولكنها أشدها خفاء ويصعب جداً الدلالة عليها .(١)

عنى القدماء حين بدأوا وضع المعاجم وحصر كلماتها بالتفكير فيما يمكن أن يتكون من كلمات لو استعملت حروف الهجاء الثمانية والعشرين كلها بنسبة واحدة.

فقد روى السيوطى أن الخليل بن أحمد قد ذكر فى كتاب العين عدد الكلمات التى يمكن أن تتكون من ٢٨ حرفاً ووجدها تزيد على اثنى عشر مليوناً من الكلمات . ولكن أبا بكر الزبيدى حين اختصر كتاب الخليل « العين » ذكر أن عدد الكلمات الممكنة عقلا لا تكاد تجاوز ستة ملايين ونصف المليون ، وأن المستعمل منها فعلا لا يكاد يزيد على ستة آلاف .(٢)

على أن من أصحاب المعاجم من افتخروا بكثرة ما أحصوه من كلمات اللغة العربية ، وعدوا هذا شاهداً على سعة اطلاعهم ودقة إحصائهم . فيروى أن صاحب الصحاح قد جمع فى معجمه نحو أربعين ألفاً من مواد اللغة ، ثم روى أن

---

(١) التوجيه الأدبى صفحة ١٩٣ .

(٢) جورج زيدان جزء ثان صفحة ١٢٢ .

ابن منظور قد جمع فى لسان العرب نحو ثمانين ألفاً من المواد وهو أقصى ما استطاعه واضعو المعاجم . ومع ضخامة مثل هذا العدد إذا قيس باللغات الأخرى نراه ضئيلا حين ينظر إليه فى ضوء ما كان يمكن عقلا أن يتكون من حروف هجائنا. وقد أدرك القدماء هذه الحقيقة و بذلوا جهدهم فى تفسير إهمال ما أهمل من كلمات ، فقد أسهب ابن جنى فى الخصائص فى تعليل هذه الظاهرة وتلمس لها الأسباب والمبررات[1] . وقد عزا إهمال ما أهمل إلى الاستثقال فى غالب الأحيان :

(١) فقد استثقل المتكلم العربى تلك الكلمات الثلاثية المتقاربة الحروف أمثال : سَصّ . طسّ . ظثّ : ضشّ . قجّ . جقّ . كقّ . قكّ . كجّ . جكّ .

(٢) كما نفر العربى من اجتماع حروف الحلق فإن جمع بين اثنين منها قدّم الأقوى مثل « أهل » .

(٣) كذلك إذا تقارب الحرفان لا يجمع بينهما إلا بتقديم الأقوى مثل «أرُل».

غير أن ابن جنى لم يحدثنا حديثاً واضحاً عن معنى الحرف الأقوى ! فلم كانت الهمزة أقوى من الهاء فى « أهل » ؟ ألأنها شديدة والهاء رخوة ؟ ولكن من أمثلته كلمة « عهد » ، وكلا العين والهاء من الحروف الرخوة ! كذلك لا ندرى لم اعتبر ابن جنى الراء أقوى من اللام ؟ أما تفسيره قوة الراء بكثرة اللثغة فيها ، فليس سبب هذا قوة الراء ، و إنما ما تحتاجه من جهد عضلى ، فهى عند المحدثين أصعب من اللام وأكثر وضوحاً فى السمع . فالتعبير بالأقوى فى كلام ابن جنى غامض لا مفهوم له عند علماء الأصوات .

وربما أراد ابن جنى بالحرف الأقوى ، الأكثر وضوحاً فى السمع والذى يحتاج إلى جهد عضلى أكثر ، أو المجهور حين يكون أحد الحرفين مجهوراً والآخر

---

(١) من صفحة ٥٣ — ٧٩ .

مهموساً . ولكنه لسوء الحظ اعتبر التاء أقوى من الدال فى « وتد » مع أنه لا فرق بين التاء والدال إلا فى أن التاء مهموسة والدال نظيرها المجهور . لهذا لسنا متجنين عليه حين نقول إن مراده من الأقوى غامض لا نستطيع تفسيره فى ضوء القوانين الصوتية الحديثة .

ومع هذا فكلام ابن جنى يناقض بعضه بعضاً ، فالحرفان فى أمثلته لم يتجاورا تلك المجاورة المباشرة التى تسبب الاستثقال ، فالهمزة لم تجاور الهاء فى « أهل » ، بل فصل بينهما بالفتحة التى هى صوت من بنية الكلمات لا تقل أهمية فى البحوث الصوتية عن الهمزة أو الهاء . كذلك لم تجاور الراء « اللام » فى « أرل » ، بل فصلت الضمة بينهما .

ثم عرض ابن جنى للرباعى ورآه بعد كلام طويل أثقل من الثلاثى ، ولهذا كان من الطبيعى فى رأى ابن جنى أن يهمل من الرباعى أكثر مما أهمل من الثلاثى ، وضرب مثلا لهذا قائلا : إن ما يمكن أن يكوّن من الأحرف الأربعة (الباء ، القاف . العين . الراء) نحو أربعة وعشرين تركيباً،المستعمل منها أربعة وهى :

عقرب . برقع . عرقب . عبقر

كذلك يرى ابن جنى أن الكثرة الغالبة من مشتقات الخماسى قد أهملت ، فما يمكن أن يتكون من حروف « سفرجل » يزيد على مائة تركيب لم يستعمل منها إلا هذه الكلمة ، فهو بهذا يرى أنه كلما زادت حروف الكلمة قلت مشتقاتها المستعملة فى اللغة بسبب الاستثقال .

على أن ابن جنى قد أحس فى نظرية الاستثقال هذه نواحى نقص فأراد تدعيمها بحجج أخرى تلمسها تلمساً ، وتكلف فى دعمها مشقة وعنتاً ، فأحياناً يعزو الاستعمال أو الإهمال إلى حكمة رآها العربى فى تفضيل صوت على صوت مثل قوله إن استعمال « قضم » فى اليابس من المأكولات ، و « خضم » فى الرطب منها ،

لما فى القاف من قوة وشدة ليست فى « الخاء » ! فإهمال بعض التراكيب قد يكون لسبب نجهله لبعد عهدنا عن زمن وضع اللغة ! !

وأغرب ما فى كلام ابن جنى منطقه فى تفسير إهمال ما أهمل من تراكيب لا نرى فى حروفها استثقالا مثل « لجع » التى أهملتها المعاجم العربية ، مع سهولة النطق بها . فابن جنى يرى أن إهمال هذا النوع فى اللغة كان حملا على الرباعى فكما أهملت صيغ وتراكيب من الرباعى أهملت تراكيب من الثلاثي أيضاً ! !

ونحن حين نقرأ كلام ابن جنى فى هذا الفصل نشعر بأن استعمال ما استعمل وإهمال ما أهمل كان مسألة مواضعة واتفاق بين العرب ، وقد قصدوا قصدا إلى إهمال ما أهملوا لحكمة رأوها أو سبب عقلى منطقى دعا إلى هذا . فكأن الخاصة من العرب كانوا يعقدون المؤتمرات ويقررون قرارات فى شأن الكلمات ! !

وقد يكون من العبث البحث عن سر ما أهمل من تراكيب ، وتلمس الأسباب لمثل هذه الظاهرة التى هى نتيجة تطور اللغة العربية خلال قرون عديدة لا نكاد ندرى عنها شيئاً . وإنما الواجب أن ننظر إلى ما روى فعلا من كلمات مستعملة وأن نميز منها الكثير الشيوع من القليل النادر ، لعلنا نصل إلى قاعدة مستنبطة مما هو موجود ومعترف به ، وهو ما يشبه دراسة البلاغيين لفصاحة الكلمة والكلام .

فأهل البلاغة فى كتبهم اشترطوا فى وصف الكلمة بالفصاحة أن تكون خالية من تنافر الحروف ، ويضربون لهذا أمثلة منها « الهعخع » ويقولون عنه إنه نبات فى الصحراء ، ثم ينسبون إلى الخليل أنه قال بشأن هذه الكلمة « لقد سمعنا كلمة شنعاء هى الهعخع » . ثم يختلفون فى صحة هذه الكلمة ويرويها بعضهم « الخعخع » !! ثم يستشهدون بكلمة أخرى جاءت فى شعر امرئ القيس ويرونها أقل شناعة وهى « مستشزرات » فى قوله يصف شعر محبوبته :

وفرع يزين المتن أسود فاحم أثيث كقنو النخلة المتعثكل

غدائره مستشزرات إلى العلا تضل المدارى فى مثنى ومرسل

ولما حاولوا تفسير تنافر الحروف فى هـذين المثالين ضلوا الطريق العلمى الصحيح ، فرأوا فى المثال الأول أن العين والهاء لا يأتلف واحد منهما مع الآخر من غير فصل . والحقيقة أن الهاء والعين فى « الهعخع » قد فصلت بينهما الضمة فلم يلتقيا التقاء مباشراً ، وعلى هـذا لا معنى لاعتبارهم الفعل « هعّ يهعّ » من الشواذ ، لأن الحركة قد فصلت بين الحرفين . وربما كان الثقل فى كلمة « الهعخع » مرجعه مجاورة العين للخاء مجاورة مباشرة وكلاهما من حروف الحلق التى لا يجاور بعضها بعضاً فى الكلمة الواحدة إلا نادراً .

أما تفسيرهم لتنافر الحروف فى « مستشزرات » فبعيد عن الصواب أيضاً . وكان الواجب أن يعزى هـذا إلى مجاورة السين للتاء مع مجاورة الشين للزاء فى الكلمة الواحدة ، وهو ما ندر فى اللغة العربية . وعلى هذا فما روى عن عثمان أنه قال « ميعادكما يوم كذا حتى أتشزن » ليس فيه تنافر حروف ، لأن الحروف فى كلمة « أتشزن » قد فصلت بينها الحركات .

وقد اختلف القدماء من أهل البلاغة فى معنى تنافر الحروف فرآه بعضهم فى تباعد حروف الكلمة من حيث المخرج ، ورآه البعض الآخر فى تقارب الحروف . كذلك ذهب بعض البلاغيين إلى أن تقارب الحروف حسن لا تنافر فيه واستشهد على هذا بكلمات مثل :

الشجر . الجيش . الفم

ولكن الحروف المتقاربة هنا قد فصلت الحركات بينها ، مما يسر النطق بها فلا شاهد لهم يؤيد ما ذهبوا إليه فى مثل هذه الكلمات . أما قولهم إن التباعد قبيح واستشهادهم على هذا بكلمة مثل « ملع » فمردود عليه بأن قبح « ملع » ليس فى حروفها ، وإنما قد يلتمس فى غرابتها .

ولعل الذين رأوا تباعد الحروف حسناً سائغاً كانوا أقرب إلى الصواب .

فقد اشترط الخفاجى لحسن الكلمة أن تتباعد حروفها[1] .

وقد نقل البلاغيون عن ابن جنى فى كتابه سر الصناعة أنه قسم كلام العرب إلى أقسام ثلاثة :

(١) ما تباعدت حروفه وهو أكثر الكلمات مثل « عجب » .

(٢) ما ضعف فيه حرف من الحروف مثل مدّ .

(٣) وأقل كلمات اللغة تلك التى تقاربت فيها الحروف .

وقد بنى أهل البلاغة ، على قول ابن جنى قواعد لتنافر الحروف يمكن أن تلخص فيما يلى :

١ — خير التراكيب فى الكلمات وأكثرها شيوعا تلك التى تبدأ بحرف من حروف الحلق يليه حرف من حروف الفم يليه حرف من حروف الشفة مثل «عجب» .

ومثل هذا النوع فى الحسن وشيوع الاستعمال تلك الكلمات التى تبدأ بحرف من الفم ثم حرف من الشفتين ثم ثالث من الحلق مثل « دمع » .

واعتبروا الكلمات التى تبدأ بحرف من الحلق ثم آخر من الشفتين ثم ثالث من الفم أقل شيوعا مثل « عمد » .

كذلك تلك الكلمات التى تبدأ بحرف من حروف الفم يليه آخر من حروف الحلق يليه ثالث من حروف الشفة مما قل شيوعه .

٢ — وقد حدثونا بأن أقل التراكيب استعمالا وأندرها تلك التى تبدأ بحرف الشفة ثم حرف الحلق ثم حرف الفم مثل « معد » .

٣ — كذلك اشترطوا فى حسن الرباعى والخماسى أن يتضمن الواحد منهما حرفا من حروف الذلاقة .

هذا هو معنى تنافر الحروف عند القدماء وتفسيرهم له . ونحن حين ننظر لمثل هذا البحث فى ضوء القوانين الصوتية الحديثة ، نرى أن شيئاً هاماً قد فات

---

(١) انظر شروح التلخيص صفحة ٧٦ وما بعدها .

القدماء ولم يفطنوا إليه ، وهو أنه لمعرفة ثقل الحروف فى تواليها يجب أن نذكر دائماً أن المجاورة بين الحرفين يجب أن تكون مباشرة ، فلا يفصل بينهما بحرف أو حركة . وحين نستعرض هذا النوع من الأحرف الشبيهة بأحرف المد وتلك هى :

اللام . النون . الميم . الواو . الياء . والراء .

نرى أن مجاورة حرف من هذه الحروف لأى حرف آخر من حروف الهجاء تستسيغها الآذان ولا يتعسر فيها النطق .

أما فى غير ذلك من الحروف فالأمر يختلف : فأحياناً نرى مجاورة الحرفين ثقيلة لا تستريح إليها الآذان ، ونجد فى النطق بها بعض المشقة والعنت . وكلما تباعد الحرفان المتجاوران فى المخرج أو الصفة سهل النطق وتلاءمت الحروف .

ويمكننا أن نرجع عسر النطق بالحروف المتجاورة إلى سببين أساسيين :

(١) الجهد العضلى :

وهو سبب عام تشترك فيه كل اللغات . فكل حرف أو مجموعة من الحروف تتطلب جهداً عضلياً أكثر ، نستطيع أن نعدها حروفا رديئة الموسيقى تأباها الآذان ولا تستسيغها .

فالهمزة فى اللغة العربية من أشق الحروف وأعسرها حين النطق لأن مخرجها فتحة المزمار ، ويحس المرء حين ينطق بها كأنه يختنق . وقد عرف القدماء لها هذه الصفة ، وأحسوا بها ، فشاع بينهم من أجل هذا التخلص من الهمزة بجعلها حرف مد حينا ، وسقوطها من الكلام حيناً آخر [١] .

ومثل الهمزة فى الجهد العضلى القاف ، تلك التى تطورت من أجل ثقلها وصعوبة النطق بها تطورات كثيرة فى اللهجات الحديثة ، فأحيانا ينطق بها همزة وأحياناً جيما خالية من التعطيش .

(١) انظر أحكام الهمزة فى كتاب الأصوات اللغوية صفحة ٧٦ .

كذلك أحرف الإطباق وهى :

الضاد . الطاء . الظاء . الصاد .

فكل هذه تتطلب للنطق بها وضعاً خاصاً للسان يحمل المتكلم بعض المشقة إذا قيست بنظائرها من الحروف غير المطبقة مثل :

الدال . التاء . الذال . السين .

وقد أدت صعوبة النطق بحروف الإطباق أننا نلحظ الميل إلى التخلص منها فى اللهجات الحديثة .

والكلمة التى تتضمن أكثر من حرف من الحروف السابقة ولو لم يتجاورا تعدّ من الكلمات العسرة النطق التى لا نستريح لموسيقاها.

ب ــ قلة الشيوع : وهذا سبب خاص يختلف باختلاف اللغات ، فما يقل شيوعه فى لغة قد يكثر شيوعه فى لغة أخرى . ويترتب على كثرة الشيوع الألفة فكثرة تردد التركيب فى اللغة يكوّن عند أهلها عادة من العادات اللغوية .. وما يخرج عن تلك العادة فى اللغات الأخرى ، يعد غريباً غير مألوف لا تستريح إليه الآذان وتتعثر الألسنة فى نطقه . ويعرف منا من تعلموا اللغات الأجنبية هذه الحقيقة ويدركونها تمام الإدراك . فالتركيب النادر فى لغتنا والشائع عند غيرنا نجده عسيراً على ألسنتنا ، ويتطلب منا مراناً طويلا قبل أن نتقنه . فالمصرى أو العربى بوجه عام حين يتعلم اللغة الإنجليزية ويصادف كلمة مثل Indigestion يتعثر فى نطقها . ذلك لأن حروفها قد ركبت تركيباً نادر الوقوع فى لغته ، وليس مما تعودته ألسنتنا وأسماعنا ، لذلك تنبو مثل هذه الكلمة فى الأسماع والألسنة . وما يسميه أهل البلاغة بحاسة الذوق فى مثل هذه الأمور ليس فى الحقيقة إلا وليد التجربة المتكررة ، تلك التى تولد العادة والألفة ، وبالعادة يصبح النطق سليقة ولا يجد المتكلم بلغته مشقة أو عسراً كذلك الأجنبى عنها . ومثل هذا مثل الموسيقى الغربية لا تألفها آذاننا ولا نستسيغها حين نسمعها للمرات الأولى، فإذا ألفناها أحببناها.

واللغة العربية فى تركب أحرف كلماتها تتخذ طريقها الخاص ونهجها الذى تتميز به ويكاد يتلخص هذا النهج فى :

١ — ندرة تلاقى أصوات الحلق بعضها مع بعض ، بل لا يكاد يلتقى فيها إلا العين والهاء ، ونرى العين أسبق دائماً مثل « يعهد » ، فإذا اتصل بالكلمة ضمير الغائب المتصل نرى كلا من حروف الحلق يمكن أن يجاور هذه الهاء مثل :

يمدحْه . يبلغْه . يسلخْه

٢ — ندرة تلاقى الحروف القريبة المخرج أو الصفة :

(ا) فتلاقى اللام والراء والنون بعضها ببعض لا يكاد يوجد فى اللغة العربية.

(ب) وكذلك تلاقى الميم والفاء والباء بعضها ببعض غير معروف فى تراكيب الكلمة العربية .

(ح) ندرة التقاء صوتين من أصوات الصفير ، أو بعبارة أدق صوتين من تلك الأصوات الشديدة الرخاوة مثل :

الزاى . السين . الذال . الثاء . الشين .

(د) ندرة التقاء حرفين من أحرف الإطباق أو التقاء حرف واحد منها مع نظيره غير المطبق .

(ه) التقاء أصوات أقصى الحنك بعضها مع بعض نادر أيضاً فى اللغة العربية وتلك هى :

القاف . الكاف . الجيم القاهرية .

(و) التقاء أحرف وسط اللسان مثل .

الجيم (المعطشة) والشين .

تلك هى الضوابط العامة التى تلخص لنا تنافر الحروف فى اللغة العربية ، والتى إذا صادف أن وردت فى كلمة من الكلمات تعثرت الألسنة فى نطقها ، وثقلت على الأسماع ، ولذلك نعدها كلمة غير موسيقة أو رديئة الموسيقى يتجنبها

الفصحاء فى كلامهم ، ويفر منها الشعراء فى أشعارهم إلا حين يضطرون إليها اضطرارا ولا يجدون عنها مندوحة وحينئذ ، يعاب عليهم استعمالها ، ويتخذها النقاد مواضع طعن فى ألفاظ الشاعر .

وثقل الكلمات أو صعوبة النطق بها أمر نسبى فى اللغات ، فما يصعب فى لغة قد يسهل فى أخرى . وهو فى كلمات اللغة الواحدة أمر نسبى أيضاً ، ولا نستطيع أن نضع حدا فاصلا بين الكلمات الصعبة والكلمات السهلة . فليست الصعوبة فيما صعب منها بنسبة واحدة ، وليست السهولة فيما سهل منها بنسبة واحدة . فالكلمات الصعبة تتفاوت فى صعوبتها وكذلك الكلمات السهلة تتفاوت فى السهولة . والضوابط السابقة تحدد لنا أقصى مظاهر الصعوبة فى الكلمات . وكلمات اللغة التى تنطبق عليها تلك الضوابط إما معدومة الوجود فى الاستعمال أو نادرة جداً بحيث لا نكاد نظفر لها فى الآداب المروية إلا بعدة أمثلة .

وهناك مراتب أدنى فى الصعوبة تعزى أيضاً للسببين الأساسيين اللذين أشرنا إليهما آنفا وهما الجهد العضلى وقلة الشيوع :

(ا) فجميع الكلمات الكثيرة الحروف يمكن أن تعد بوجه عام من الكلمات الصعبة ، ذلك لأنها تتطلب جهدا عضليا أكثر ، فوق أنها قليلة الشيوع فى اللغة العربية . والكثرة الغالبة من كلمات هذه اللغة لا تكاد تزيد على أربعة أحرف ويقل عدد الكلمات كلما زادت حروفها عن هذا ، حتى تصل إلى ستة من الحروف فى الأفعال وسبعة فى الأسماء ، ثم لا نراها تجاوز هذا العدد .

(ب) ويزيد من صعوبة الكلمة الكثيرة الحروف أن تتضمن حرفا أو حرفين من تلك التى تحتاج إلى مجهود عضلى أكثر مثل :

القاف وأحرف الإطباق وبعض حروف الحلق والراء .

(ج) من المسلم به فى النظريات الصوتية الحديثة أن الأحرف الانفجارية

التى كان القدماء يسمونها بالشديدة كالتاء والدال والكاف والباء والجيم القاهرية ، أسهل من نظائرها الرخوة كالسين والزاء والشين والفاء والجيم الشديدة التعطيش، ولذلك يلاحظ أن الطفل حين يتعثر فى نطقه يميل عادة إلى قلب الحرف الرخو إلى نظيره الشديد فقد يجعل السين تاء ، والزاى أو الذال دالا ، والثاء تاء والفاء باء وهكذا . وهذا هو ما نفسر به تطور بعض الأحرف الرخوة فى العربية الفصيحة إلى نظائرها الشديدة فى اللهجة العامية . فالثاء ينطق بها تاء والذال دالا ، لأن لهجات الكلام فى تطورها تتخذ عادة أيسر الطرق ، وما يحملها أقل مجهود عضلى .

نستطيع إذن أن نستنتج من هذا أن الكلمة الكثيرة الحروف إذا تضمنت أحرفا رخوة متعددة ولو لم تكن هذه الأحرف متجاورة ؛ تعدّ من الكلمات الصعبة النطق .

(د) كذلك مما يقرره علم الأصوات اللغوية أن أحرف أقصى الحنك أشق من نظائرها التى مخرجها طرف اللسان مثل :

الكاف إذا قورنت بالتاء ، ولهذا قد نسمع الكاف فى لغة الأطفال تاء ، فيقولون أحيانا « تلب » بدلا من « كلب » ، والطفل الإنجليزى يقول tat بدلا من Cat . وعلى هذا فالكلمة الكثيرة الحروف التى تتضمن كافين غير متجاورتين أشق من تلك التى تتضمن تاءين .

(هـ) وأخيراً نقرر هنا ما أجمع عليه علماء الأصوات من أن الأحرف المهموسة تحتاج للنطق بها إلى قدر أكبر من هواء الرئتين ، مما تتطلبه نظائرها المجهورة . فالأحرف المهموسة مجهدة للتنفس ، ولحسن الحظ نراها قليلة الشيوع فى الكلام ، لأن خمس الكلام يتكون عادة من أحرف مهموسة وباقى الكلام أحرف مجهورة . فإذا تصادف أن اشتملت الكلمة الكثيرة الحروف على عدد من الأحرف المهموسة عدّت من الكلمات المجهدة الثقيلة إلى حد ما .

من كل هذه الضوابط السابقة نستطيع الحكم على مراتب الصعوبة فى الكلمة العربية ، ونعلم أن أسهل الكلمات نطقا تلك التى تتركب من الأحرف الآتية :

اللام . النون . الميم . الدال . التاء . الباء . أحرف المد .

نسوق بعد هذا عدة أمثلة لكلمات يستشهد بها أصحاب البلاغة فى كتبهم لتبيان تنافر الحروف والتعثر فى النطق .

١) يروى أن امرأ القيس قال :

« رب جفنة مثعنجرة[١] وطعنة مسحنفرة[٢] تبقى غدا بأنقرة » .

ولا شك أن الكلمتين مثعنجره ومسحنفرة مما تتعثر فيه الألسنة لطولها أولا ، ولاشتمال الأولى منهما على الثاء التى شقت على ألسنتنا فتطورت فى لهجات الكلام إلى تاء ، وعلى الجيم العربية الفصيحة التى أصبحنا نشعر ببعض العنت حين النطق بها . وربما كان مثل هذه الكلمة أقل صعوبة فى نطق القدماء العرب الذين كانوا يحسنون نطق هذين الحرفين . أما المشقة فى كلمة مسحنفرة ، فذلك لتضمنها ثلاثة من الأحرف المهموسة التى هى أيضا رخوة : السين والحاء والفاء .

٢) قال أبو تمام :

قد قلت لما اطلخمّ[٣] الأمر وانبعثت عشواء[٤] تالية غبسا[٥] دهاريسا[٦]

ففى هذا البيت كلمتان طويلتان هما « اطلخم » و « دهاريس » ، ولا شك أن الأولى لتضمنها الطاء والخاء وكلاهما من الحروف التى تتطلب جهد عضليا أكثر .

٣) تروى كتب اللغة التراكيب الآتية :

(ا) جادلته فاجر نفش[٧] واخرنطم[٨] .

(ب) اجرنثم[٩] القوم (ج) احجنشش[١٠] بطن فلان

---

(١) ملأى (٢) متسعة (٣) اشتد (٤) ليلة حالكة الظلام
(٥) الشديدة الظلمة (٦) الدهاريس الدواهى (٧) غضب (٨) تكبر
(٩) اجتمعوا (١٠) عظم

د — اخروط[1] بنا الطريق . هـ — اقلعط[2] شعره

و — اطرغم علينا[3] .

ولا شك أن مثل هذه الكلمات إن صحت روايتها ، مما يثقل على اللسان وتنفر منه الآذان لطولها أولا ، وتضمنها من الحروف ما يتطلب جهداً عضلياً أكثر ، ولهذا تعد رديئة الموسيقى يتجنبها المجيدون من الشعراء .

كل هذا إذا نظر للكلمة كوحدة مستقلة ، أما حين ننظر إلى البيت من الشعر أو شطر منه ، فقد نجد أحياناً ما يسمى بتنافر الكلمات مجتمعة ، وهذه ظاهرة تعرض لها أهل البلاغة فى كتبهم وسموها فى بعض الأحيان « المعاظلة اللفظية » ، وفسروها بأن الثقل على اللسان يكون فى البيت أو الشطر ككتلة ، لا فى الكلمة الواحدة منه . وقد تكون الكلمة فى هذا النوع من الأبيات سهلة النطق إذا أخذت وحدها ونطق بها مستقلة ، فإذا اجتمعت مع غيرها من نظائرها أو أشباهها شعرنا بثقل البيت أو الشطر . وأهل البلاغة يمثلون عادة لهذه الظاهرة بقول القائل :

وقبر حرب بمكان قفر وليس قرب قبر حرب قبر

بل يبالغ بعض الرواة فيروى الشطر الثانى من هذا البيت :

وما بقرب قبر حرب قبر ! !

ويستشهدون أيضاً بقول القائل :

وازور من كان له زائرا وعاف عافى العرف عرفانه

ويرون فى البيتين منتهى ما يمكن من الثقل ، ثم يمثلون لما هو أخف أو أدنى رتبة فى الثقل على اللسان بقول أبى تمام :

كريم متى أمدحه أمدحه والورى معى وإذا ما لمتـــه لمته وحدى

---

(١) طال وامتد . (٢) بعد وصلب (٣) تكبر

وقد اضطرب شرح البلاغيين لهذه الظاهرة بعض الاضطراب ، ولم يوضحوها لنا التوضيح الكافى الذى نطمئن إليه .

و يظهر أن السر فى ثقل هذا النوع من الأبيات يرجع إلى أحد سببين أساسيين هما :

١ — اشتمال البيت أو الشطر من البيت على حرف من الحروف التى تتطلب جهداً عضليا مكرراً عدة مرات فى كلمات مختلفة .

٢ — زيادة تكرر الحرف الهجائى عن نسبة شيوعه فى اللغة العربية .

وهذان السببان يتداخلان فى بعض الأحيان ، ويصعب وضع حد فاصل يفصل بينهما .

١ — أما السبب الأول فيمكن بوجه عام أن نعد الحروف الآتية من التى تحتاج إلى ذلك الجهد العضلى و إن كانت تتفاوت فى هذا :

حروف الحلق : الهمزة . الهاء . العين . الحاء . الخاء . الغين .

حروف أقصى اللسان : القاف . الكاف .

حروف وسط اللسان : الجيم . الشين .

حروف الإطباق : الصاد . الضاد . الطاء . الظاء .

فإذا تكرر حرف من هذه الحروف السابقة فى بيت أو شطر منه استطعنا أن نحكم على ثقله فى النطق ، ثم نفور الأذن منه ، ويتبع هذا رداءة الموسيقى اللفظية . وحد هذا التكرار أو عدد المرات التى يسمح بها فى تكرار حرف من الحروف لا يمكن معرفته إلا بالرجوع إلى السبب الثانى وهو نسبة شيوع هذا الحرف فى اللغة .

٢ — ولا بد لوضوح السبب الرئيسى الثانى من إحصاء دقيق يتناول نماذج كثيرة من الكلام العربى لنصل إلى نسبة شيوع كل حرف من أحرف الهجاء فى اللغة العربية . على أنى فى بحث شرحته فى كتاب الأصوات

اللغوية[١] استطعت الوصول إلى نسب تقريبية لشيوع الحروف فى القرآن الكريم وهى :

فى كل ألف من الحروف ترد « اللام » ١٢٧ مرة والميم ١٢٤ والنون ١١٢ والهمزة ٧٢ والهاء ٥٦ والواو ٥٢ والتاء ٥٠ والياء ٤٥ والباء ٤٣ والكاف ٤١ وكل من الراء والفاء ٣٨ والعين ٣٧ والقاف ٢٣ وكل من السين والدال ٢٠ والذال ١٨ والجيم ١٦ والحاء ١٥ والخاء ١٠ والصاد ٨ والشين ٧ والضاد ٦ وكل من الغين والثاء ٥ وكل من الزاى والطاء ٤ والظاء ٣ .

فإذا تصورنا أن الشطر من البيت يشتمل عادة على ما يقرب من ٢٠ حرفاً استطعنا أن نصل إلى الضوابط الآتية : —

ا — يغلب أن يشتمل الشطر من البيت على ثلاثة أو أربعة من الأحرف الآتية : اللام والميم والنون .

ب — وعلى مرتين أو ثلاث مرات من الأحرف التالية :

الهمزة . الواو . الهاء . التاء . الياء . الباء . الكاف .

حـ — وعلى مرة أو مرتين من الأحرف :

الراء . والفاء . والعين . والقاف . والسين . والدال .

د — وعلى مرة واحدة من الحروف .

الذال . الجيم . الحاء .

هـ — أما باقى الحروف فتلك هى النادرة الشيوع .

وفى حدود هذه الضوابط نستطيع الحكم على تكرار الحروف فى الشطر من البيت ، وأن نضع مراتب لثقل الكلمات مجتمعة . فتكرر اللام غير تكرر القاف مثلا . وإذا قبلنا تكرر اللام فى الشطر من البيت ثلاث مرات لا نقبل

---

(١) صفحة ١٧١

تكرر القاف مثل هذا العدد . هذا هو السر فى ثقل النطق بالشطر : « وليس قرب قبر حرب قبر » ، فقد تكرر فيه القاف فوق طاقتها ، كما تكررت فيه الراء فوق طاقتها . كذلك فى الشطر « وعاف عافى العرف عرفانه » تكررت الفاء فوق أقصى ما يحتمل لها من تكرر فى اللغة العربية . ولذلك لم نجد غضاضة فى تكرر الميم فى قوله تعالى « وعلى أمم ممن معك » .

ولسنا نعنى هنا بهذه الضوابط التحديد الدقيق ، بمعنى أن تكرر الميم إذا زاد فى الشطر الواحد على أربع مرات كان قبيحاً ، وإنما هى ضوابط تقريبية على ضوئها نستطيع الحكم على التكرر المقبول والتكرر القبيح الذى يسيء إلى موسيقى البيت .

وقد عدّ بيت أبى تمام فى مرتبة أدنى من حيث ثقله ، لأن تكرر الحاء و إن زاد عن القدر المعهود فى اللغة إلا أن الزيادة لم تصل إلى حد المبالغة ، أما تكرر الهاء فى هذا البيت فمقبول .

نسوق بعد هذا أمثلة لزيادة توضيح هذه الظاهرة :

(١) قال أبو تمام :

والجد لا يرضى بأن ترضى بأن .·. يرضى امرؤ يرجوك إلا بالرضا

فتكرر حرف الضاد هنا زاد كثيراً عما يحتمل فى مثل هذا العدد من حروف البيت .

(٢) وقول القائل :

لو كنت كنت كتمت السر كنا .·. كنا وكنت ولكن ذاك لم يكن

فتكرر الكاف والتاء فى الشطر الأول وتكرر الكاف فى الشطر الثانى .

(٣) قال المتنبى :

فقلقلت بالهم الذى قلقل الحشا قلاقل[1] عيس كلهن قلاقل[2]

---

(١) جمع قلقلة وهى الناقة الخفيفة السريعة . (٢) جمع قلقلة أى حركة .

(٤) وإن الذى بينى وبين بنى أبى   وبين بنى عمى لمختلف جداً

وتكرر الباء هنا محتمل إذا قيس بتكرر القاف فى بيت المتنبى، وذلك لخفة الباء أولا ، ولأن تكررها وإن زاد عن المعهود غير مبالغ فيه بالنسبة لما ينتظر منها .

ويجب لهذا ألا نسوى بين تكرر الحروف فى البيت الواحد ، فتكرر القاف غير تكرر السين مثلا ، وذلك لأن تكرر حرف من الحروف قد يكون مقبولا سهل النطق به لا يحتاج إلى جهد عضلى كبير ، فى حين أن تكرر حرف آخر يكون مجهداً يشق على اللسان وينبو فى الآذان .

ولذلك لا نتفق مع العكبرى شارح ديوان المتنبى حين سوّى بين تكرار القاف فى بيت المتنبى وتكرار الشين فى قول الأعشى :

وقد غدوت إلى الحانوت يتبعنى .·. شاوٍ مشلّ شلول شلشل شوِلُ

أو تكرر السين فى قول مسلم بن الوليد :

سُلتْ وسَلَّتْ ثم سلّ سليلها .·. فأتى سليل سليلها مسلولا

فقد اعتبر العكبرى أن القلقلة فى بيت المتنبى كالشلشلة فى بيت الأعشى، وكالسلسلة فى قول مسلم .

وقد أنصف الصاحب بن عباد حين سمع بيت المتنبى فقال : « ماله قلقل الله أحشاءه وهذه القافات الباردة ؟ » .

وهنا نروى أبياتاً لشوقى كان اختيارنا لها بمحض المصادفة وهى قوله فى الغزل :

خدعوها بقولهم حسناء   والغوانى يغرهن الثناءُ
أتراها تناست اسمى لما   كثرت فى غرامها الأسماء
إن رأتنى تميل عنى كأن لم   تك بينى وبينها أشياء
نظرة فابتسامة فسلام   فكلام فموعد فلقاء

فليس فى كلمات هذه الأبيات حين نبحثها واحدة واحدة ، كلمة توصف بتنافر الحروف ، وليس فى هذه الكلمات مجتمعة ما يمكن أن يعد مما يثقل النطق به ، ولكن هل كل الأبيات بنسبة واحدة فى السهولة ؟ إننى أشعر أن الشطر الأول من البيت الأول أشق من الأشطر الأخرى ، أو أن الأشطر الأخرى أسهل منه نطقاً ، وذلك لتضمنه عدداً من الأحرف التى تتطلب جهداً عضلياً أكثر ، ففيه من حروف الحلق :

الخاء والعين والهاء والهمزة ، وهذا إلى أن فيه القاف .

ولو أن الشاعر استعمل كلمة مثل « وصفوها » بدلا من « خدعوها » لأصبح الشطر من الناحية الموسيقية أسهل وأرق ، أو لو أنه جعل الشطر :

فتنوها بقولهم حسناء

لزادت سهولته ورقته وحسنت موسيقاه اللفظية ، أما معناه حينئذ فقد تختلف فيه الآراء ، ولذلك لا أعرض له بخير أو شر !

دعنا نقارن بين قصيدتين قيلتا فى ظروف متشابهة ، ونظمتا من وزن واحد وقافية واحدة ، الأولى للشاعر العباسى البحترى يصف فيه إيوان كسرى ، والأخرى لأمير شعرائنا شوقى أيام نفيه بالأندلس . وقد ذكر شوقى فى مقدمة لقصيدته أن قصيدة البحترى حركته وأثارت خياله فنهج نهجها ، ونسج على منوالها . ومقارنتنا هنا لا تعدو الناحية الموسيقية للأبيات الأولى فى كل من القصيدتين .

قال البحترى :

صنت نفسى عما يدنس نفسى ... وترفعت عن جدا[1] كل جبس[2]

وتماسكت حين زعزعنى الدهـــر التماساً منه لتعسى ونُكسى

بُلغٌ من صُبابة العيش عندى ... طففتها[3] الأيام تطفيف بخس

(١) العطاء (٢) اللئيم

(٣) أنقصتها فى الكيل

وبعيـــد ما بين وارد رِفْهٍ[١]   عَلَلٍ[٢] شربه ووارد خمس
وكأن الزمان أصبح محمو   لا هـــواه مع الأخس الأخس
واشترائى العراق خطة غبن   بعد بيعى الشآم بيعـــة وكس
لا تزرنى مزاولا لاختبارى   عند هذى البلوى فتنكر مسى
وقديماً عهــدتنى ذا هنات   آبيات على الدنيئات شُمس[٣]

* * *

ويقول شوقى :

اختلاف النهار والليل ينسى   اذكرا لى الصبا وأيام أنسى
وصفا لى مُلاوة من شباب   صورت من تصورات ومس
عصفت كالصبا اللعوب ومرت   سنة حـــــلوة ولذة خَلس
وسلا مصر هل سلا القلب عنها   أو أسا جرحه الزمان المؤسى
كلما مرت الليالى عليـــه   رق والعهد فى الليالى تقسى
مستطار إذا البواخـر رنت   أول الليل أو عوت بعد جرس
راهب فى الضلوع للسفن فطن   كلما ثرن شاعهن بنقس

* * *

فنحن نرى أن الشاعرين قد ترفعا عما يمكن أن يسمى تنافر الحروف مجتمعة، فاذا قسنا موسيقى الأبيات بمقياسنا الحديث وبمـا تستطيعه ألسنتنا حين النطق بالأحرف العربية وجدنا فى أبيات البحترى بعض العبارات التى يمكن أن تعدّ مجهدة بعض الإجهاد مثل قوله :

(١) « عن جدا كل جبس » ، وذلك لأن الجيم العربية الفصيحة قد أصبحت

---

(١) يرد الماء كلما أراد   (٢) شرب غير كاف متقطع
(٣) عزيزه متمنعة

مما يتعثر فيه بعض الناس فى العصور الحديثة ، وتكررها هنا قد يزيد من هذا التعثر .

(٢) « حين زعزعنى الدهر » و « طففتها الأيام تطفيف » عبارتان تتطلبان الحذر فى النطق خشية الزلل فيه .

ونرى هذه الظاهرة فى نواح من أبيات شوقى مثل :

(١) « رق والعهد فى الليالى تقسَّى » فتردد القاف هنا وهى على ما نعلم من شدة وتطورها فى لهجة كلامنا ، قد يجعل هذا الشطر مجهداً بعض الإجهاد . ولو قد استبدل الشاعر بكلمة « رق » كلمة أخرى مثل « حنّ » لسهل الأمر علينا .

على أنه فى كل من أبيات البحترى وشوقى ظاهرة موسيقيه لم نشأ أن نعرض لها من قبل ، وتلك هى أن تردد بعض الحروف أو الكلمات قد يكسب الشطر لوناً من الموسيقى تستريح إليه الآذان وتقبل عليه . فتردد حرف السين فى قول البحترى « صنت نفسى عما يدنس نفسى » وإن جاوز المعهود فى شيوع السين بعض المجاوزة ، قد حسَّن من موسيقى الشطر ، لأنها وقعت فى مواضع من الشطر موفقة ، وإن لم تكن مقصودة قصداً أو لم يتعمدها الشاعر حين نظم ، فهذا تكرار غير مبالغ فيه قد زاد موسيقى الشطر حسناً وجودة . ومثل هذا كمثل الموسيقى حين تتردد فيها أنغام بعينها فى مواضع خاصة من اللحن فيزيدها هذا التردد جمالا وحسناً . فليس تكرار الحروف قبيحاً إلا حين يبالغ فيه وحين يقع فى مواضع من الكلمات يجعل النطق بها عسيراً . فالمهارة هنا تكون فى حسن توزيع الحرف حين يتكرر كما يوزع الموسيقى الماهر النغمات فى نوتته . وليس يتأتى هذا لكل شاعر ، كما لا يكون مع كل الحروف ، ولذلك نحذر المبتدئين من الالتجاء إليه .

ونلحظ أن تردد الأصوات فى أبيات البحترى أكثر منه فى أبيات شوقى فقد جاء فى أبيات البحترى :

(١) صنت نفسى عما يدنس نفسى (٢) التماساً منه لتعسى ونكسى
(٣) الأخس الأخس (٤) بعد بيعى الشآم بيعة
(٥) لا تزرنى مزاولا

أما فى أبيات شوقى على سهولتها ورقتها فلا تلحظ فيها غير :

(١) صورت من تصورات (٢) عصفت كالصبا
(٣) وسلا مصر هل سلا

ففى أبيات البحترى تفنن موسيقى ، وفى أبيات شوقى انسياب فى الموسيقى كما ينساب الجدول الهادئ . واحتمال تعثر القارئ الناشئ فى أبيات البحترى أكثر من احتماله فى أبيات شوقى . أما من يحسنون الإنشاد ومن نالوا من الثقافة اللغوية قسطا وافراً فيشعرون بالتردد الموسيقى فى أبيات البحترى أكثر مما يمكن أن يحسوا به فى أبيات شوقى .

ولست أدرى لم شطح خيالى حين قرأت القطعتين فتصورت نفسى كأنما أستمع إلى نوعين من الموسيقى : أحدهما من النوع العميق الذى يتفنن فيه الملحن بكل وسائل الافتنان مثل «سيمفونيات» بتهوفن وكان ذلك مع أبيات البحترى ، والنوع الآخر من الموسيقى الخفيفة المحبوبة التى لا تكاد تسمعها الآذان حتى تتلقفها القلوب ، والتى يعجب بها الخاصة والعامة ويطربون لها مثل « فلس » للمؤلف الموسيقى « اشتراوس » وكان ذلك مع أبيات شوقى .

فموسيقى البحترى هنا موسيقى الخاصة من الناس الذين ألفوا البحث والتفتيش عن أسرار اللغة ودقائقها ، أما موسيقى شوقى فى أبياته فهى فى متناول الجميع وموضع إعجاب الجميع .

كل هذا حين نتجرد فى نقدنا عن التأثر بمعانى الأبيات ، ولكن هل يسهل حقاً أن يتجرد الناقد من كل تأثر بمعانى الشعر ؟ إن المرء يتوقع فى موسيقى ألفاظ الشعر الغزلى شيئاً غير الذى يتوقعه فى وصف معركة أو فى هجاء أو فى

موضوع سياسى حماسى . ولكن الشاعر فى كل الحالات مقيد بألفاظ اللغة ، وليس فى مقدوره اختراع ألفاظ تنسجم كل الانسجام مع معانيه ، ولكنه يتخير من قاموس اللغة أصلح الألفاظ لمعانيه فيوفق فى اختياره أحياناً ، و يفتقد ما يطلبه أحياناً أخرى .

و يحاول الشاعر أن تكون موسيقى ألفاظه حين يطرق المعنى العنيف غيرها فى المعاني الهادئة الرقيقة . وهنا تكون المخالفة بين نسبة شيوع الحروف فى اللغة شعرها ونثرها ، ونسبة شيوعها فى لغة الشعر وحدها . وكما قسم المعنى إلى عنيف ورقيق يمكن أن تقسم الحروف إلى قسمين : أحدهما ينسجم مع المعنى العنيف والآخر يناسب المعنى الرقيق الهادىء ، ومرجع هذا التقسيم فى الحروف صفاتها ووقعها فى الآذان ، ور بما كانت الأحرف الآتية أنسب الحروف للمعانى العنيفة :

الخاء . القاف . الجيم . الضاد . الطاء . الظاء . الصاد .

فإذا كثرت فى ألفاظ الشعر ولم تكن كثرتها مما يستقبح أو مما تنطبق عليه ضوابط تنافر الحروف مجتمعة ، أحسسنا فى موسيقى هذا الشعر بقوة وعنف لا نحس بها مع غيرها من الحروف . ذلك هو الكمال المطلق فى موسيقى الشعر ، ولكنه بعيد المنال لأن الشاعر مقيد بألفاظ اللغة ، وليس له من الحرية ما عند الموسيقى فى تركيب نغماته .

قارن بين قول البارودى :

و بحر من الهيجاء خضت عبابه	ولا عاصم إلا الصفيح المشطَّب
تظل به حمر المنـــايا وسودها	حواسر فى ألوانهـــــا تتقلب
توسطته والخيلُ بالخيل تلتقى	و بيض الظبا فى الهام تبدو وتغرب
فما زلت حتى بين الـكرُّ موقفى	لدى ساعة فيها العقول تغيب

* * *

و بين قوله :

ألا يا حمام الأيك إلفك حاضر وغصنك ميـــاد ففيم تنوحُ
غدوت سليما فى نعيم وغبطة ولـكن قلبى بالغرام جريح
فإن كنت لى عوناً على الشوق فاستعر لعينك دمعاً فالبـكاء مريح
و إلا فدعنى من هديلك وانصرف فليس ســـواء باذل وشحيح

* * *

فلا شك أن موسيقى الأبيات الأولى أعنف منها فى الأبيات الأخرى ، دون تأثر بالمعنى فى كل . ور بما كان السر فى عنف الأولى أنها تتضمن من الأحرف التى أشرنا إليها ضعف ما تتضمن الأخرى من تلك الأحرف .

« ٢ »

جرس الألفاظ فى البديع

لا يتم الحديث عن موسيقى الألفاظ إلا بإشارة سريعة لما جاء فى كتب أهل البديع عنها ، فقد قسموا البديع إلى نوعين :

(١) معنوى : وهو الذى تتعلق المهارة فيه بناحية المعنى ، أى أن أساس النظر والبحث فى هذا النوع هو معانى الـكلام من نثر ونظم ، والمهارة فى اللعب بهذه المعانى والتفنن فى طريقة عرضها . على أن هذا النوع و إن خرج فى جملته عن نطاق ما رسمناه لهذا الـكتاب ، يتضمن أموراً تتصل اتصالا وثيقاً ببحث موسيقى الألفاظ ، ولـكنا إيثاراً للإيجاز نصرف النظر عنها ونـكتفى بالحديث عن النوع الثانى .

(٢) اللفظى : هذا النوع من فن البديع وثيق الصلة بموسيقى الألفاظ . فهو ليس فى الحقيقة إلا تفننا فى طرق ترديد الأصوات فى الـكلام حتى يـكون

له نغم وموسيقى ، وحتى يسترعى الآذان بألفاظه كما يسترعى القلوب والعقول بمعانيه . فهو مهارة فى نظم الكلمات و براعة فى ترتيبها وتنسيقها . ومهما اختلفت أصنافه وتعددت طرقه يجمعها جميعا أمر واحد : وهو العناية بحسن الجرس ووقع الألفاظ فى الأسماع . ومجيء هذا النوع فى الشعر يزيد من موسيقاه ، وذلك لأن الأصوات التى تتكرر فى حشو البيت مضافة إلى ما يتكرر فى القافية ، تجعل البيت أشبه بفاصلة موسيقية متعددة النغم مختلفة الألوان يستمتع بها من له دراية بهذا الفن ، ويرى فيها المهارة والمقدرة الفنية .

وأهل البلاغة حين يعرضون للبديع اللفظى يرونه أقساما :

(١) منها ما يسمونه الجناس أو التجنيس : والجناس عندهم قد يكون تاما كما فى مثل الآية الكريمة : « ويوم تقوم الساعة يقسم المجرمون ما لبثوا غير ساعة » ، ومثل قول الشاعر :

ما مات من كرم الزمان فإنه   يحيا لدى يحيي بن عبد الله

فقد تردد فى المثالين كلمة بعينها واختلف معناها فى كل مرة .

أما الجناس الناقص فيمثلون له بمثل هذه الآية الكريمة « والتفت الساق بالساق إلى ربك يومئذ المساق » وبمثل الآية « وهم ينهون عنه وينأون عنه » ، وبمثل قول الخنساء :

إن البكاء هو الشفا   ء من الجوى بين الجوانحْ

وفى كل هذه الأمثلة نلحظ عناية موجهة إلى تردد الأصوات فى الكلام وما يتبع هذا من إيقاع موسيقى تطرب له الآذان وتستمتع به الأسماع . ولا شك أن مثل هذا الأسلوب فى نظم الكلام يتطلب المهارة والبراعة ، وقد لا يقدر عليه إلا الأديب الذى وهب حاسة مرهفة فى تذوق الموسيقى اللفظية .

وقد أبى عبد القاهر الجرجانى فى أسرار البلاغة حين عرض للجناس والتجنيس أن يعترف لصاحبه بفضل ، ورأى أن الأمر كله يجب أن يكون

مرجعه المعنى . فهو ينكر الجمال فى جرس الأصوات ، ويرجع سر الجمال فى الكلمة أو الكلام إلى دلالة الألفاظ . ولا شك أن عبد القاهر قد بالغ فى هذا مبالغة غير محمودة . فجمال الجرس فى الألفاظ أمر معترف به بين أهل الأدب ونقاده فى كل الأمم ، ولا معنى لإنكاره كما حاول عبد القاهر . ويظهر أنه قد عاش فى عصر بالغ فيه أهل الأدب فى العناية بالناحية اللفظية فأخضعوا لها المعانى ، وتكلفوا فى سبيل الإتيان بالبديع اللفظى وسائل أفسدت الكلام وأخرجته عن غرضه الأساسى وهو الإفهام ، إلى أصوات مكررة تتردد فى نظام خاص دون أن تشتمل على معنى جميل أو خيال حسن .

وتظهر مبالغة عبد القاهر حين نتذكر أن نقاد الأدب قديمهم وحديثهم قد أجمعوا على أمر واحد : وهو وجوب إخضاع اللفظ للمعنى ولم يقل أحد منهم بإخضاع المعنى للفظ ، وإنما الذى تطلبوه هو تجويد اللفظ والتفنن فى طرق تنظيمه وتنسيقه حتى يكسب الكلام مع معانيه الجيدة لونا موسيقيا تهتز له القلوب حين يطرق الأسماع . وأهل البلاغة يختمون الحديث عن البديع اللفظى بقولهم « يجب أن تكون الألفاظ تابعة للمعانى دون العكس وإلا كان الكلام كغمد من ذهب فيه سيف من خشب » .

فالفضيلة لا تزال فضيلة حتى يسرف الناس فيها ، فالكريم إن أسرف في كرمه أصبح سفيها ، ومع هذا فلم يقل أحد بالغض من شأن الكرم لأن بعض الناس قد أسرفوا فيه ، وكذلك العناية بجرس الكلام يطلبها الأدباء ويستحسنها النقاد إلا حين يبالغ فيها. وليس يغض من شأنها نهج بعض المتأخرين، كذلك الذى روى عن « الصاحب » حين كتب لقاضى مدينه « قُمْ » قائلا : «أيها القاضى بقمْ قد عزلناك فقم » ، فقال القاضى والله ما عزلنى إلا هذه السجعة . والقاضى يشير بهذا إلى أن شغف « الصاحب » بالسجع هو الذى جعله يتلمس أسباب عزله بمثل هذه العبارة المسجوعة .

ب — وهناك أصناف أخرى للبديع اللفظى يعرض لها أهل البلاغة فى كتبهم نكتفى منها هنا بالإشارة إلى ما سموه رد العجز على الصدر :

ومثلوا له بالآية الكريمة « وتخشى الناس والله أحق أن تخشاه » ، وبمثل أقوال الشعراء :

تمتع من شميم عرار نجد   فما بعد العيشة من عرار

* * *

ومن كان بالبيض الكواعب مغرما   فما زلت بالبيض القواضب مغرما

* * *

فدع الوعيد فما وعيدك ضائرى   أطنين أجنحة الذباب يضيرُ

كذلك ما يسمى بالسجع : وقد اعتبروه فى النثر كالقافية فى الشعر ومثلوا له بمثل الآية الكريمة : « فيها سرر مرفوعة وأكواب موضوعة » .

ومن السجع ما يكون فى الشعر ، ويسمونه بالمشطر ويمكن أن يمثل له بقول مسلم بن الوليد :

موف على مهج فى يوم ذى رهج   كأنه أجل يسعى إلى أملِ

وقول أبى تمام :

تدبير معتصم بالله منتقم   لله مرتقب فى الله مرتغبُ

وقول شوقى :

تسرب فى الدموع فقلت ولىّ   وصفق فى الضلوع فقلت ثابا

وليس هذا النوع من السجع إلا أن يضيف الشاعر إلى القافية التى تبنى عليها القصيدة ، قافية أخرى « داخلية » تكون فى حشو البيت . وهذه القافية الداخلية تكون عادة مقصورة على بيت واحد أو عدد محدود من أبيات القصيدة. وإذا أتقنت كان لها وقع موسيقى جميل . ونحن نجد هذه القافية الداخلية واضحة كل الوضوح فيما يسميه علماء البلاغة « بالتشريع » ويمثلون له بقول الحريرى :

يا طالب الدنيـــا الدنية إنها شرك الردى ، وقرارة الأكدارِ
دارٌ متى ما أضحكت فى يومها أبكت غدا ، بعدا لها من دارِ
غاراتها لا تنقضى وأسـيرها لا يفتدى ، بجلائل الأخطار

* * *

إلى غير ذلك من أصناف فصلتها كتب البلاغة ، وقد يخرجنا الحديث عنها بإسهاب و إفاضة عمَّا رسمناه لهذا الكتاب من أغراض ، و إنما أردنا بهذه الإشارة العاجلة أن نستكمل الحديث عن موسيقى الألفاظ بذكر شىء عن علاج أهل البلاغة لها ونظرتهم إليها .

الفصل الثالث

عروض الخليل

« ١ »

كيف درسه القدماء

وجد « الخليل بن أحمد » نفسه فى مكة المكرمة وقد ترددت فى أرجائها قدسية النغم ، توحى إلى ذوى العقول الفذة من العلماء خير ما تنتجه القرائح . فبدأ يفكر فى الوزن الشعرى وما يمكن أن يخضع له من قواعد وأصول ، ثم انطلق من فوره وحبس نفسه فى بيته أياماً وليالى كان فيها يستعرض ما روى من أشعار ذات أنغام موسيقية متعددة . ثم خرج على الناس بقواعد مضبوطة وأصول محكمة سماها علم « العروض » . وقد كانت هذه الكلمة تطلق فى اللغة على أكثر من معنى ، ومن معانيها « مكة » لاعتراضها وسط البلاد ، كما يقال : فأطلق على علمه اسم العروض تيمنا ببيئة مكة التى فيها ألهم قواعد الوزن الشعرى .

ويروى الرواة فيما يروون أن الدافع على تقعيد هذه القواعد هو أن الخليل لما رأى ما اجترأ عليه الشعراء المحدثون فى عهده من الجرى على أوزان لم تسمع عن العرب هاله ذلك ، فاعتزل الناس فى حجرة له كان يقضى فيها الساعات والأيام يوقع بأصابعه ويحركها حتى حصر أوزان الشعر العربي وضبط أحوال قافيته .

وقد ظل الناس يتدارسون قواعد الخليل ويتفهمونها حتى أيامنا هذه لم يزد واحد عليها حرفاً ، بل لقد وقفوا عند الأبيات التى استشهد بها الخليل وأصحابه ،

لا يتعدونها إلا فيما ندر من الأحوال ، ولا همّ لهم إلا تحصيل تلك القواعد يرددون مصطلحاتها ، وينشدون شواهدها دون إصغاء فى غالب الأحيان إلى ما اشتملت عليه من نغم وموسيقى .

واقتصر شراح طريقة الخليل على ذكر أمور لا تمت للعلم نفسه بصلة وثيقة ، كقولهم : إن العروض يجنبنا مواضع الزلل حين ننشد الأبيات ، ويعرفنا أن القرآن الكريم ليس بشعر بل نسيج وحده ، ولهم فى هذا كلام طويل سنعرض له فى غير هذا الموضع . وقد زعموا أن الوزن الشعرى سر أودعه الله فى طباع العرب واختصهم به لم يشعروا به ، ولا نووه فأطلع الله الخليل عليه وألهمه تلك القواعد والأصول .

وقد بلغ من غلوهم فى البحث فى أوزان الشعر أن اشترطوا فى تسمية الشعر شعراً أن يقصد اليه الشاعر قصداً ويعمد إليه عمداً ، وعلى هذا فليس بشعر ما كان وزنه اتفاقاً ، كتلك الآيات الشريفة التى اتفق وزنها كقوله تعالى (لن تنالوا البر حتى تنفقوا مما تحبون) فإن هذه الآية قد جاءت على وزن من أوزان الشعر العربى ، وذلك لأنهم نزهوا القرآن عن الشعر ، وكالحديث الشريف :

(هل أنت إلا أصبع دميتِ   وفى سبيل الله ما لقيتِ)

فمثل هذا لا يعدّ فى رأى العروضيين شعراً ، لأن لهم رأياً خاصاً فى تفسير قوله تعالى « وما علمناه الشعر وما ينبغى له إن هو إلا ذكر وقرآن مبين » . بل لقد حرموا الاقتباس من القرآن فى الشعر إلا فى مواضع خاصة واستنكروا قول الشاعر:

أقول لمقلتيه حين ناما   وسحر النوم فى الأجفان سارى

تبارك من توفاكم بليل   ويعلم ما جرحتم بالنهار

وكثير ممن تعرضوا لهذا العلم قد أنكروا على كل ما استحدث من أوزان فى العصور المتأخرة حتى تسميته شعراً . ولكننا نحمد الله أنهم لم يجمعوا على مثل هذا الرأى الغريب ، بل اختلفوا فيه ، فقد روى عن الزمخشرى أنه قال فى القسطاس

« والنظم على وزن مخترع خارج على أوزان الخليل لا يقدح فى كونه شعراً ولا يخرجه عن كونه شعراً » .

أما أوزان الخليل فهى خمسة عشر وزناً سمى كل منها بحراً ، وذلك كما يقولون ، لأنه أشبه البحر الذى لا يتناهى بما يغترف منه فى كونه يوزن به ما لا يتناهى من الشعر .

فلما جاء الأخفش أنكر وجود بحرين من بحور الخليل ، لأنهما فى رأيه لم لم يردا عن العرب ، ثم زاد هو بحراً لم يذكره الخليل فيما ذكر .

ولست أعلم علماً من علوم العربية قد اشتمل على عدد غريب من المصطلحات مثل ما اشتمل عليه العروض على قلة أوزانه وتحددها . فقد استخدم تلاميذ الخليل ألفاظاً كثيرة قليلة الشيوع ، وسبغوا عليها معنى اصطلاحياً يحتاج دائماً إلى شرح وتبيان . فهناك الأسباب والأوتاد ، والسبب قد يكون خفيفاً كما قد يكون ثقيلا ، وللوتد أنواع فمنه المفروق ومنه المجموع ، ثم قد يجتمع من السبب والوتد ما يسمى بالفاصلة الصغرى أو الكبرى . وربما كان أعقد مصطلحات العروض تلك التى تسمّى بالزحافات والعلل ، وقد فرقوا بينها فنسبوا للزحافات صفة الجواز بحيث لا يلزم تكررها فى التفاعيل ، أما العلة فلها صفة اللزوم ولا تكون إلا فى آخر الشطر من البيت . ثم حين رأوا بعض الزحافات واجب الالتزام سموه زحافا جرى مجرى العلة ! !

أما أنواع الزحافات فكثيرة تعيى الحافظة ، وتحتاج إلى دراسة مضنية فى تحصيلها ، فهى تارة إضمار وأخرى وقص وثالثة خبن أو طىّ أو قبض أو عقل أو عصب أو كف أو خبل أو خزل أو شكل أو نقص ، فإذا استعرضت العلل وجدتها لا تقل عن الزحافات تعقيداً فمنها الترفيل والتذييل والتسبيغ والحذف والقطف والقطع والبتر والقصر والحذذ والصلم والوقف والكشف ، إلى غير ذلك مما هو معروف مشروح فى كتب العروض يجد الطالب فى تحصيله مشقة وعنتاً

يجعله ينسى أنه بصدد أمر يمت إلى فن جميل ، بل هو أجمل الفنون ، ذلك هو الشعر . هذا إلى مصطلحات أخرى كثيرة للقافية وما يعرض لها ، حتى لقد بلغ من غلوهم فى هذا الأمر أن جعلوا القافية علماً مستقلا له قواعده وله مصطلحاته . فإذا تذكرنا مع كل هـــذا أسماء البحور وهى تامة وكذلك وهى ناقصة رأينا الأمر ينفر كل راغب فى دراسته ، ويصوره له فى صورة بغيضة لا يلجأ إليها الطالب إلا مضطراً .

هكذا تعود المؤلفون أن يعالجوا هذا العلم خلال أحد عشر قرناً من الزمان ليس فيهم من حاول التجديد فيه ، أو تيسير قواعده بجعله مقبولا مستساغاً يلتئم مع فن الشعر وجمال الشعر وحب النفوس للشعر .

ويظهر أن الناس قد أحسوا منذ القدم بهذا التعقيد وتلك الصعوبة ، فقد روى أن رجلا طلب إلى الخليل أن يعلمه العروض فأقام مدة من الزمان يختلف إليه ولم يحصل شيئاً ، وقد أعيا الخليل أمره ولم ير أن يجابهه بالمنع فقال له يوماً زن قول الشاعر :

إذا لم تستطع شيئاً فدعه وجاوزه إلى ما تستطيعُ

وفهم الرجل أنه يصرفه عن طلب العروض فى رفق وأناة . فانظر كيف يفهم الرجل مراد الخليل بمثل هذا التلميح ثم يعيا عن فهم العروض . أليس فى هذا دليل على مشقته وعسره فى الدراسة على كثير من الناس .

ولا يزال الطالب فى عصرنا الحديث يلقى نفس العنت والمشقة فى دراسته ، فلا يكاد يؤدى فيه امتحاناً حتى ينسى تفاصيله ولا يذكر منه إلا عدة ألفاظ يظل يرددها فى حياته على سبيل الذكرى .

ولقد نهج الخليل فى عروضه نهجاً خاصاً غير مؤسس على الأسس العلمية من الناحية الصوتية . وإننا حين نحلل ما سماه بالتفاعيل باحثين عن الأسس التى تخضع لها نصطدم بأمور متناقضة ، فيها ناحية صناعية بعيدة عن الناحية الموسيقية

والترتيب المقطعى للكلام : فنحن نراه قد جعل من « مستفعلن » تفعيلتين ومن « فاعلاتن » تفعيلتين ، حرصاً على أسبابه وأوتاده وما يصيبها حسب تقسيمه من زحافات وعلل . والحقيقة أن « مستفعلن » سواء كتبت هكذا أو صورت فى صورة أخرى مثل « مستفع لن » فهى هى من الناحية الصوتية كما يحللها العلم الحديث بمقاييسه الحديثة . و يظهر أن الخليل وأصحابه قد تأثروا إلى حد كبير بمقاييس علم الصرف ، فاتخذ رموز الصرف رموزاً للعروض ، مع فارق تافه يدركه كل منا و يدرك سره . على أننا نحمد الله أن بعضاً من العروضيين قد أنكروا التفعيلتين المصنوعتين « مستفع لن » و« فاع لاتن » ، وقصروا تفاعيل العروض على ثمان هى :

فعولن ، فاعلن ، مستفعلن ، فاعلاتن ، مفاعيلن ، مفاعلتن ، متفاعلن ، مفعولات .

والغريب فى أمر الخليل ومن نحا نحوه أنهم افترضوا للأوزان أصولا تطورت أو تغيرت حتى صارت إلى ما روى فعلا فى الأشعار . فقد افترضوا أن أصل البحر المديد هو :

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن

مدعين أنه ورد فى الشعر وقد سقطت منه التفعيلة الأخيرة ، ولعمرى كيف تصوروا هذا ؟ ومن أين جاءوا بمثل هذا الادعاء ! كما افترضوا أن الأصل فى بحر الوافر :

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

غير أن هذه التفعيلة الأخيرة فى هذا الوزن لم ترد على هـذه الصورة أبداً .

وكذلك افترضوا أن بحر الهزج كان فى الأصل :

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

لـكنه لم يرد إلا مجزوءاً أى سقطت منه التفعيلة الأخيرة . وقالوا شيئاً مثل

هذا عن البحر السريع فزعموا أن أصله :

مستفعلن مستفعلن مفعولاتُ

لكن تفعيلته الأخيرة لم ترد إلا مقصوصة الأطراف وفى صورة «فاعلن» !

هذا وقد جاء الخليل بوزنين غريبين أنكرهما الأخفش ، وأكد عدم ورودهما عن العرب وهما بحرا المضارع والمقتضب . وقد جعل الخليل لهذين البحرين أصلا وفرعاً وادعى أنهما لم يسمعا إلا مجزوءين . وإنك لو بحثت فيما روى لنا من أشعار عربية عن أمثلة لهذين الوزنين لا تكاد تظفر بأمثلة صحيحة النسبة ، غير أنه قد نسب لأبى نواس خمسة أبيات من وزن المقتضب مطلعها :

حاملُ الهوى تعبُ   يستخفه الطربُ

وقد استعرضت جميع ما روى فى الأغانى لعلى أظفر بأمثلة لهذين الوزنين فلم أجد لهما ذكراً ، إلا فى مقطوعتين قصيرتين نسبت إحداهما للحسين ابن الضحاك[1] وهى :

عالم بحبيهِ   مطرق من التيهِ
يوسف الجمال وفر   عونُ فى تعدّيه
لا وحق ما أنا فيهِ   من عطف أرجيه
ما الحياة نافعة   لى على تأبيه
النعيم يشغله   والجمال يطغيه
فهو غير مكترث   للذى ألاقيه
تائه تزهّده   فىّ رغبتى فيه

* * *

فيقال إن هذه المقطوعة من البحر المقتضب ، على أننا إذا طبقنا عليها ما قاله

---

(١) جزء ٦ صفحة ١٨٥ .

أصحاب العروض فى هذا البحر وجدنا أنفسنا مضطرين إلى منع كلمة «عطف» فى البيت الثالث من الصرف .

أما المقطوعة الثانية فتنسب لسعيد بن وهب وهى[1] :

لقــد قلت حين قرّ ... بتِ العيس يا نوارُ
قفوا فاربعوا قليــلا ... فلم يربعوا وساروا
فنفسى لهـــا حنين ... وقلبى له انكسار
وصدرى به غليــل ... ودمعى له انحـــدار

* * *

وقد قيل لنا إن هذه المقطوعة من البحر المضارع .

ولقد حاول الزجاج أن يؤيد كلام الخليل فى شأن هذين الوزنين فقال : لقد ورد فى الشعر منهما البيت أو البيتان ، ولا تكاد توجد منهما قصيدة لعربى . وكلام الزجاج حجة للأخفش فليس يكفى ورود بيت أو بيتين حتى يعدّ الوزن مما تستسيغه الأذن وترتاح إليه كنسج للشعر . ولا بد من شيوع الوزن وكثرة تداوله وتردده على الأسماع حتى يمكن أن يعدّ وزنا شعريا معترفا به فى بيئة من البيئات . فإذا نطق أعرابى ممن ينسب لهم الفصاحة وممن يحتج بكلامهم كما يقولون ، بوزن شعرى نادر غريب على الأسماع عدّ هذا خارجا عن المألوف الشائع فى البيئة العربية ، ولا يصح أن يذكر بين أوزان الشعر العربى . لأن استساغة الأوزان الشعرية مسألة عادة تكونت بكثرة ترددها على الأسماع ، لترتاح إليها الآذان وتطمئن إليها النفوس .

من كل هذا نرى أن العروض كما وصفه لنا القدماء قد لحق به شىء غير قليل من الصناعة وأن قواعده قد عقدت وأسرف فى تعقيدها .

---

(١) جزء ٢١ صفحة ٩٦ .

فهل آن الأوان لعرضها عرضا جديداً سهلا بعيداً عن الصناعة ويمت للشعر بصلة وثيقة قد يجعلها محببة إلى النفوس يسيرة التناول ؟

« ٢ »

البحور وتحليلها

اتخذ الخليل ومن نحوا نحوه من أهل العروض نهجا خاصاً فى تحليل كلمات البيت من الشعر إلى مقاطع . وقد أوجدوا لنا ثمانية مقاييس سموها بالتفاعيل هى : فَعُولُنْ ، مفاعيلنْ ، مفاعَلَتُنْ ، فاعِلُنْ ، فاعلاتُنْ ، مُتَفاعلنْ ، مستفعلنْ ، مفعولاتُ .

وهذه التفاعيل الثمانية تقابل بحروفها فى الوزن حروف الكلمات الموزونة فى البيت من الشعر ، فما كان متحركا قوبل بمتحرك وما كان ساكنا قوبل بساكن . فمثلا حين نريد أن نحلل عبارة مثل : من جاءكم ؟ نراها تنطبق على المقياس « مُستَفعِلنْ » ، وذلك لأن :

مَنْ = مسْ ، جا = تَفْ ، ءَكُمْ = عِلُنْ

والمساواة هنا كما يقول أهل العروض فى أن الحرف المتحرك يقابل حرفا متحركا ولا عبرة بنوع الحركة . فالميم فى « من » محركة بالفتح ومع هذا فهى تقابل الميم المحركة بالضم فى المقياس . كذلك الهمزة فى « جاءكم » محركة بالفتح ومع هـذا فهى تقابل العين المحركة بالكسرة فى المقياس . كذلك يعتبر أهل العروض حروف المدّ من ألف وياء وواو بمثابة الحرف الساكن . ولهذا نرى أن ألف المدّ فى « جاءكم » تقابل الفاء الساكنه فى المقياس .

ولزيادة الإيضاح نضرب مثلا آخر فكلمة « غنائمٌ » حين نحللها إلى مقاطعها نجدها توافق المقياس « فعولنْ » وذلك لأن :

عِ = فَ ، ظِي = عُو ، مٌ = لُنْ

وهكذا نرى أن التنوين فى كلمة « عظيمٌ » يُعدّ مقابلا للنون الساكنة فى المقياس . فالعبرة إذن بالنطق ولاشك أننا نسمع التنوين نونا وإن كنا نرمز إليه فى الكتابة العادية بحركتين . ومن هنا نلحظ الصلة الوثيقة فى العروض بين الكلمات حسب النطق بها ، وما يقابلها من تلك المقاييس المصطلح عليها . والكتابة العادية كما هو معروف وسيلة ناقصة لتصوير الكلمات كما ينطق بها ، فهناك أصوات نسمعها فى النطق ولا نرى لها رمزا فى الكتابة مثل كلمة « هذا » فنحن نسمع بعد الهاء ألف مدّ ، كما أن هناك رموزاً فى الكتابة لا نسمعها فى النطق مثل أداة التعريف « ال » فى مثل العبارة : يكتب الدرس .

فحين نريد أن نحلل هذه العبارة إلى مقاطع نرى الجزء الأكبر منها يقابل المقياس « فاعلاتن » ، لأن :

يَكْ = فا ، تُ = عِ ، بُدْ = لا ، دَرْ = تُن

وتبقى السين المحركة فى هذه العبارة دون مقابل لها . فنحن هنا لا نسمع فى العبارة أداة تعريف ، وإنما نسمع دالا مشددة وهى بمثابة دالين الأولى منهما ساكنة والثانية متحركة .

ولهذا كان للشعر عند تحليل مقاطعه وقياسه بتلك المقاييس المصطلح عليها رسم خاص مؤسس على ما ينطق به المرء في إنشاده للأشعار . فمثلا حين نريد أن نزن قول الشاعر :

لم يطل ليلى ولكن لم أنمْ   ونفى عنى الكرى طيف ألمْ

نكتب الشطر الأول من البيت هكذا :

لم يطلْ ليْ	لى ولا كن	لم أنمْ
فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلن

وهكذا نرى كلمات البيت لا تقابل دائماً تلك المقاييس المصطلح عليها ، بل كثيراً ما نكمل وزن المقياس بجزء من كلمة تالية أو سابقة فى البيت من الشعر. وقد اصطلح أهل العروض على اعتبار الحركة الأخيرة فى البيت أو الشطر من الشعر بمثابة حرف ساكن فمثلا قول شوقى :

فى الموت ما أعيا وفى أسبابهِ   كل امرىء رهن بطى كتابهِ

حين نزنه بميزان أهل العروض يكتب هكذا :

فِلموت ما	أعيا وفى	أسبابهى .·. كلُلْمرِئن	رهنُن بطىْ	يِكتابهى
مستفعلن	مستفعلن	مستفعلن .·. مستفعلن	مستفعلن	مستفعلن

فالكسرة التى انتهى بها كل شطر اعتبرت كحرف ساكن أى أنها تقابل فى المقياس النون الساكنة .

فإذا كانت الحركة المتطرفة فتحة كتبت فى الأشعار ألفا وهى تعدّ كذلك بمثابة حرف ساكن ، مثل قول شوقى :

لا تحذ حذو عصابة مفتونةٍ   يجدون كل قديم شىء منكرا

فحين يكتب هذا البيت برسم العروض نراه هكذا :

لا تحذ حذْ	وعصابتن	مفتونتن .·. يجدونكلْ	لَقديم شيْ	إنْ منكرا
مستفعلن	متفاعلن	مستفعلن .·. متفاعلن	متفاعلن	مستفعلن

وقد ينتهى كل من الشطر الأول والثانى بحركة الضم مثل قول شوقى :

أما العتـــاب فبالأحبة أخلقُ   والحب يصلح بالعتاب و يصدقُ

فحين يكتب هذا البيت برسم العروض نراه هكذا :

أمْملْعتا	بفبلأحبْ	بتَأخلقو
مستفعلن	متفاعلن	متَفاعلن

بِوَيَصْدُقُوا	لِحُبلِعَتِنا	لُحُبُبُيَصْ
متفاعلن	متفاعلن	مستفعلن

ولكن حين يكتب الشعر بالرسم العادى يراعى الكاتب أن الضمة الأخيرة أو الكسرة يرمز لهما بالرمز المألوف ، أما الفتحة فيرمز لها دائماً بألف . وجميع هذه الحركات الثلاث حين تقع فى أواخر الأبيات تعتبر فى ميزان الشعر بمثابة حرف ساكن ، ولهذا يكتبون فى الرسم العروضى الكسرة ياء والضمة واوا .

« ٣ »

تيسير الأوزان

نعرض هنا للبحور كما استنبطها الخليل متخذين نفس التسمية التى خلعها على كل منها ، ومهملين تلك للبحور التى لم ترد لها شواهد صحيحة النسبة فى الأشعار العربية القديمة كالمقتضب والمضارع . ولكنا سنسلك هنا نهجاً مبسطاً خالياً بقدر الإمكان من تلك الاصطلاحات الكثيرة التى اشتملت عليها كتب العروض ، مرتبين البحور حسب نسبة شيوعها فى الشعر العربى القديم . ويمكن أن تقسم البحور حسب نسبة شيوعها إلى أربع مراتب :

أولا — الطويل :

ليس بين بحور الشعر ما يضارع البحر الطويل فى نسبة شيوعه ، فقد جاء ما يقرب من ثلث الشعر العربى القديم من هذا الوزن . ويشتمل البحر الطويل على مقياسين من المقاييس الثمانية التى أشرنا إليها آنفاً وهما : فعولن ، مفاعيلن ، وهذان المقياسان يتكرران فى البحر الطويل على صورة خاصة وترتيب خاص . فالشطر من البيت يشتمل على أربعة مقاييس ترتب كما يأتى :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

وقد تغير صورة كل من هذين المقياسين فى القصيدة الواحدة ، بل وفى البيت الواحد من الشعر . فالمقياس الأول « فعولن » كثيراً ما يأتى فى الأشعار « فعولُ » فقط . أما المقياس الثانى « مفاعيلن » فيتخذ فى الشعر صوراً عدة ، و يتوقف هذا على موضعه من البيت . فصوره الجائزة فى آخر الشطر أو آخر البيت أكثر من صوره الجائزة فى حشو البيت كما يعبر أهل العروض . وحشو كل بيت من الشعر هو المقاييس التى لا يكون موضعها آخر الشطر أو آخر البيت . فالمقياس « مفاعيلن » حين يكون فى حشوالبيت يندر أن تتغيرصورته ، على أن أهل العروض قد جوزوا فيه حينئذ صورتين أخر يين هما :

مفاعلن ، مفاعيلُ

واعتبروا الصورة الأولى صالحة مقبولة ، ولكنهم اعتبروا الثانية قبيحة مرذولة . ونحن حين نستعرض ما روى من الأشعار فى البحر الطويل لا نكاد نظفر بمثل واحد لتلك الصورة القبيحة ، وأغلب الظن أنها من صنع أهل العروض بنوها على مثل أو مثلين رويا مصحفين أو أخطأ الرواة فى روايتهما . ومن الواجب إذن أن نهمل هذه الصورة ولا نعترف بها فى الوزن الصحيح للشعر . والحمد لله أن أهل العروض قد اعتبروها قبيحة مرذولة ، ولا يروون لها فى الشعر القديم إلا قول امرئ القيس :

ألا رب يوم لك منهن صالح   ولا سيما يوم بدارة جلجل

ولكن معظم الرواة يروون رواية أخرى لهذا البيت صحيحة الوزن هى :

ألا رب يوم لى من البيض صالح   ولا سيما يوم بدارة جلجل

و بهذا نزهو شعر امرئ القيس عن أن يقع فيه وزن قبيح مرذول .

أما الصورة الأخرى التى اعتبروها صالحة مقبولة فى حشو البيت وهى «مفاعلن» فهى صورة نادرة لا تستريح إليها الآذان ، وقد رويت فى بعض أبيات

الشعر القديم ، ولكننا لا نكاد نراها فى شعر حديث . فقد رويت فى معلقة امرىء القيس عشر مرات مثل قوله :

إذا قامتا تضوع المسك منهما   نسيم الصبا جاءت بريا القرنفلِ

ومثل :

ويوم عقرتُ للعذارى مطيتى   فياعجبا من رحلها المتحملِ

وجاءت هذه الصورة فى معلقة زهير أربع مرات مثل قوله فيها :

فلا تكتمن الله ما فى نفوسكم   ليخفى ومهما يكتم الله يعلم

يؤخر فيوضع فى كتاب فيدخر   ليوم الحساب أو يعجل فينقم

وفى معلقة طرفه ثمان مرات . ومع هذا فنحن نشعر بثقل هذه الصورة فى حشو البيت ، ولعلّ انحرافاً فى رواية المعلقات هو الذى جاءنا بتلك الحالات التى رويت فى شعر الجاهليين . ويمكن بتغيير طفيف فى الرواية أن نصلح الوزن ونجعله مقبولا فى السمع ، فلا يضير المعنى أن نروى أبيات امرىء القيس هكذا :

إذا قامتا يَضَّوعُ المسك منهما   نسيم الصبا جاءت بريا القرنفل

* * *

ويوم عقرنا للعذارى مطيتى   فياعجبا من رحلها المتحمل

كذلك يمكن أن يروى بيت زهير هكذا :

يؤخر فيوضع فى كتاب فيدخر   ليوم حسابٍ أو يعجل فينقم

وواجب من يحاول نظم الشعر من هذا البحر أن يتجنب استعمال «مفاعلن» فى حشو البيت ، فموسيقى الأذن تأباه وإن قبله أهل العروض .

أما حين يقع المقياس « مفاعيلن » فى آخر البيت فيتخذ إحدى صور ثلاث كلها جائزة مقبولة ولكنها تتفاوت فى نسبة شيوعها فى الشعر العربى :

« مفاعلن » ثم « مفاعى » ثم الصورة الأصلية « مفاعيلن » .

ويسمى أهل العروض البيت من الشعر مصرعاً إذا اتحد الشطر الأول مع الثانى فى القافية ، ويكون هذا عادة فى مطلع القصيدة مثل قول شوقى :

بسيفك يعلو الحق والحق أغلبُ ويُنصر دين الله أيان تضربُ

وفى هذه الحالة يكون حكم المقياس الذى ينتهى به الشطر الأول مثل المقياس الذى ينتهى به البيت فى جواز الصور الثلاث . أما إذا لم يكن البيت مصرعاً فنرى المقياس الأخير فى الشطر الأول يلتزم صورة واحدة لا يجوز غيرها وهى « مفاعلن » .

وأكثر صور البحر الطويل شيوعاً وأحبها إلى النفوس وأقبلها فى الآذان هى :

(١) فعولن (أو فعولُ) + مفاعيلن + فعولن (أو فعولُ) + مفاعلن

مثل قول البارودى :

سواي بتحنان الأغاريد يطربُ وغيرى باللذات يلهو ويعجبُ
وما أنا ممن تأسر الخمر لبه ويملك سمعيه اليراع المثقب
ولكن أخوهمّ إذا ما ترجحت به سورة نحو العلا راح يدأب
نفى النوم عن عينيه نفس أبية لها بين أطراف الأسنة مطلب
بعيد مناط الهم فالغرب مشرق إذا ما رمى عينيه والشرق مغرب
له غدوات يتبع الوحش ظلها وتغدو على آثارها الطير تنعب
همامة نفس أصغرت كل مأرب فكلفت الأيام ما ليس يوهب
ومن تكن العلياء همة نفسه فكل الذى يلقاه فيها محبب

(٢) فعولن (أو فعولُ) + مفاعيلن + فعولن (أو فعولُ) + مفاعى

مثل قول شوقى :

يمدّ الدجى فى لوعتى ويزيدُ ويبدىء بثى فى الهوى ويعيدُ
إذا طال واستعصى فما هى ليلةٌ ولكن ليال ما لهن عديد

أرقت وعادتني لذكرى أحبتي ... شجون قيام بالضلوع تعود
ومن يحمل الأشواق يتعب ويختلف ... عليه قديم في الهوى وجديد
لقيت الذي لم يلق قلب من الهوى ... لك الله يا قلبي أأنت حديد
ولم أخلُ من وجد عليك ورقة ... إذا حلَّ غيد أو ترحل غيد
وروض كما شاء المحبون ظله ... لهم ولأسرار الغرام مديد
يظللنا والطير في جنباته ... غصون قيام للنسيم سجود
تميل إلى مضنى الغرام وتارة ... يعارضها مضنى الصبا فتحيد

(٣) فعولن (أو فعولُ) + مفاعيلن + فعولن (أو فعولُ) + مفاعيلن

مثل قول البارودي :

هو البين حتى لا سلام ولا ردُّ ... ولا نظرة يقضي بها حقه الوجدُ
لقد نعب الوابور بالبين بينهم ... فساروا ولا زمّوا جمالا ولا شدوا
سرى بهمُ سير الغمام كأنما ... له في تنائي كل ذي خلة قصدُ
فلا عين إلا وهي عين من البكا ... ولا خد إلا للدموع به خد
فياسعد حدثني بأخبار من مضى ... فأنت خبير بالأحاديث يا سعد
لعل حديث الشوق يطفىء لوعة ... من الوجد أو يقضي بصاحبه الفقد
هو النار في الأحشاء لكنْ لوقعها ... على كبدي مما ألذ به برد

* * *

ثانياً :

بحور المرتبة الثانية في نسبة الشيوع في الأشعار العربية :

الكامل

ولهذا البحر مقياس واحد هو « مُتفَاعلن » ، ولا يرد هذا المقياس إلا في

هذا البحر . ويشتمل شطر البيت من هذا البحر على ثلاثة مقاييس :

متفاعلن + متفاعلن + متفاعلن

ولكن كثيراً ما يحل محل هذا المقياس مقياس آخر هو « مستفعلن » ، بل يندر أن نرى البيت الواحد من هذا البحر مشتملا على المقياس « متفاعلن » وحده . ولهذا يحق لنا أن نعدّ المقياس « مستفعلن » مقياساً للبحر الكامل ، مثله مثل « متفاعلن » سواء بسواء ، إذ نسبة شيوع « مستفعلن » فى وزن البحر الكامل لا تقل عن نسبة شيوع « متفاعلن » إن لم تزد عنها ، وعلى هذا فمقياس البحر الكامل فى حشو البيت يجوز أن يكون « متفاعلن » أو « مستفعلن » .

وهذا البحر نوعان :

(ا) تام المقاطع أى ترد فيه المقاييس الثلاثة :

متفاعلن + متفاعلن + متفاعلن

(ب) ناقص المقاطع أى يرد فيه المقياس الأخير وقد سقط نصفه :

متفاعلن + متفاعلن + متفا .

(ا) أما النوع الأول فهو أكثر دوراناً فى الشعر العربى ، وقد نظم منه معظم الأشعار التى جاءت من هذا البحر . والتفعيلة الثالثة والأخيرة قد جاز فيها صورتان أخريان غير « متفاعلن ، مستفعلن » هما :

مُتفاعلْ ، مُتْفا

غير أن هناك أمراً هاماً يجب أن نفطن إليه وهو أن المقياس الأخير من البيت يجوز أن يكون « متفاعلن أو مستفعلن » فى القصيدة الواحدة . ولكن متى كان هذا المقياس « مُتفاعلّ » التزم على هذه الصورة فى كل أبيات القصيدة الواحدة ولا يصحّ العدول عنه إلى غيره من الصور ، كذلك إذا كان « متْفا » التزم هذا أيضاً فى كل أبيات القصيدة . وعلى هذا فالقصيدة من الكامل التام لها ثلاث أحوال :

(١) تنتهى أبياتها جميعاً بأحد المقياسين « متفاعلن ومستفعلن » .

(٢) تنتهى أبياتها جميعاً بصورة متَفاعلْ ومُتْفاعلْ .

(٣) تنتهى أبياتها جميعاً بصورة مُتْفا .

وسنورد هنا أمثلة لكل حال من هذه الأحوال الثلاث على الترتيب :

(١) قال شاعر حديث تحت عنوان « محنة الحرب » ، (محمود غنيم) :

رحماك رب إلام نصلى نارها   فنى العباد ولم تضع أوزارها
غابت ملائكة السماء وأصبحت   تذرو أبالسة الجحيم غبارها
قبضت على سكانها يد مارد   جعل الصبيب من الدماء بحارها
فى كل واد ثورة مشبوبة   لا يطفىء البحر الخضم شرارها
حتى كأن الأرض من إعيائها   سكنت وأخطأت النجوم مدارها
كتب الفناء على البرية ويحهم   ما بالهم يستعجلون دمارها
زمر من الأسماك ناطقة إذا   ما جاعت ازدرد الكبار صغارها

* * *

فنحن نرى أن هذه الأبيات قد اشتملت على ٢٤ متفاعلن و ١٨ مستفعلن، كما نرى أن البيت الأول وحده هو الذى جاءت فيه التفعيلة الأخيرة «مستفعلن»،فى حين أن باقى الأبيات قد انتهت بالمقياس «متفاعلن» وهى قصيدة واحدة .

(٢) ومثال الحال الثانية قول هذا الشاعر نفسه فى « فجر السلام » :

أدرك بفجرك عالما مكروباً   عوذت فجرك أن يكون كذوباً
يأيها السلم المطل على الورى   طوبى لعهدك إن تحقق ، طوبى
ما بال وجهك بعد طول حجابه   يحكى وجوه العاشقين شحوبا
رحماك طال الليل وإتصل السرى   حتى تساقطت النفوس لغوبا .

لفحت لظى الحرب الوجوه فطف بها　　كالزهر نفحا والنسيم هبوبا
لم يبق فى مجرى الدماء بقيــــة　　شكت العروق من الدماء نضوبا
طحنت فريقيها الحروب بضرسها　　لا غالبـــا رحمت ولا مغلوبا

فنحن نرى جميع هذه الابيات قد انتهت بالوزن (مُتفاعلْ) أى أنه يلتزم فى كل أبيات القصيدة . ويلاحظ أن هذا المقياس يرد محرك « التاء » وساكنها ، ولكن الغالب وروده متحرك التاء . ولهذا لا نراه ساكن التاء إلا فى بيت واحد من هذه الأبيات السبعة وهو البيت الأخير .

كذلك نلاحظ أن الشطر الأول فى كل هذه الأبيات ينتهى بالمقياس (متفاعلن أو مستفعلن) إلا فى البيت الأول لأنه مصرع ، ولهذا انتهى شطره الأول بنفس المقياس الذي انتهى به البيت أى « متفاعلْ » غير أن التاء فيه جاءت ساكنة .

ومما قد يسترعى الانتباه فى هذه الأبيات السبعة أنها اشتملت على « مستفعلن » تسع عشرة مرة ، و « متفاعلن » خمس عشرة مرة .

(٣) أما الحال الثالثة التى تنتهى أبياتها بالوزن « متْفا » فهى نادرة فى الشعر العربى ، ولم أظفر بقصيدة واحدة تمثل هذه الحال ، ولكنى عثرت على أبيات متناثرة فى ثنايا عدة قصائد قديمة . فقصيدة « المسيب بن علس » وهو من أصحاب المنتقيات فى جمهرة أشعار العرب ، قد اشتملت على بيتين يمثلان هذه الحال وهما :

أو كلما اختلفت نوى وتفرقوا　　لفؤاده من أجلهم نبـلُ

* * *

ولقــد رأيت الفاعلين وفعلهم　　ولذى الرقيبــة مالك فضـلُ

أما باقى أبيات القصيدة وعدتها أربعة عشر بيتاً فقد جاء من النوع الثانى للبحر الكامل وهو الناقص المقاطع الذى سنتحدث عنه . ومطلع هذه القصيدة هو :

بكرت لتحزن عاشقاً طفـلُ　　وتباعدت وتخرم الوصـــلُ

كذلك عثرت على بيت واحد فى قصيدة عدتها أربعون بيتاً المخبّل السعدى وهوشاعر مخضرم ، ومطلع القصيدة :

ذكر الرباب وذكرها سقمُ   فصبا وليس لمن صبا حلمُ

أما البيت فهو :

ويضمها دون الجناح بدفّه   وتحفهن قوادم قتمُ

كذلك جاء البيت الأخير من قصيدة يزيد بن الخذّاق الشنّى الشاعر الجاهلى ، ممثلا لهذه الحال . ومطلع هذه القصيدة :

أعددت سبحة بعد ما قرحت   ولبست شكة حازم جلدِ

والبيت الأخير من هذه القصيدة هو :

ولقد أضاء لك الطريق وأنهجت   سبل المسالك والهدى يُعدى

* * *

نستنبط من هذا أن مجىء الشطر الأول من بيت البحر الكامل تام المقاطع أى

متفاعلن + متفاعلن + متفاعلن

ومعه الشطر الثاني ناقص المقاطع أى :

متفاعلن + متفاعلن + متْفا

أقول نستنبط من هذا أن مثل هذا النظام فى بحر الكامل لا يرد فى كل أبيات القصيدة كما يقول أهل العروض ، أما تلك الأمثلة المتناثرة فى الشعر القديم فيجب أن نلتمس لها تفسيراً خاصاً ، ولا نتخذ منها قاعدة عامة لأوزان هذا البحر .

* * *

ب — النوع الثاني للبحر الكامل وهو الناقص المقاطع فذلك هو الوزن الذى فيه الشطر الأول والثانى قد سقط منهما نصف المقياس «متفاعلن» ، أى أن كل شطر يكون هكذا :

متفاعلن + متفاعلن + مُتَفا

غير أننا نجد هذا النصف الباقى « متفا » يجيء فى الشطر الثانى بصورتين : محركَ التاء أو ساكنها أى « مُتَفا » أو « مُتْفا » ، أما فى الشطر الأول وفى غير الأبيات المصرعة فلا يكون هذا النصف إلا محركَ التاء أى « مُتَفا » .

ولهذا يمكننا أن نقسم هذا النوع الناقص المقاطع إلى حالين ، والقصيدة منه إلى حالين أيضاً :

(١) قصيدة تنتهى جميع أبياتها بوزن « مُتَفا » محركة التاء .

(٢) قصيدة تنتهى جميع أبياتها بوزن « مُتْفا » ساكنة التاء .

• • •

(١) أما الحال الأولى فلا نكاد نرى لها مثلا واحداً فى الشعر الحديث لهذا نمثل لها بقول أبى العتاهية :

الموت بين الخلق مشتركُ	لا سوقة يبقى ولا ملكُ
ما ضر أصحاب القليل وما	أغنى عن الأملاك ما ملكوا
عجبا تشاغل أهل ذى	الدنيا وما فيها لهم درك
طلبوا فما نالوا الذى طلبوا	منها وفاتهمُ الذى دركوا
لم يختلف فى الموت مسلكهم	لا بل سبيلا واحداً سلكوا

• • •

فجميع أشطر هذه الأبيات تنتهى بنصف المقياس « متفاعلن » أى « مُتَفا » بتحريك التاء فيما عدا البيت الثالث الذى جاء بالديوان هكذا ، ويظهر أن روايته قد أصابها تحريف أو تصحيف . وحق البيت لينسجم فى الوزن مع باقى الأبيات أن يصبح مثلا :

عجباً تشاغل أهل ذلكم الدنيا وما فيها لهم درك

ولكن يمنع من هذا أن الدنيا مؤنثة واسم الإشارة ذلكم للمذكر. من أجل

هذا نرجح أن البيت يمكن أن يعدّ بمثابة مثل آخر يدل على أن أبا العتاهية كما اشتهر عنه لم يكن يعبأ بقواعد العروض وكان يرى نفسه أكبر منه !

والقصائد التى من هذا النوع قليلة فى الشعر العربى بوجه عام .

(٢) أما الحال الثانية فهى الكثيرة الشيوع رويت لها قصائد كثيرة فى الشعر القديم والحديث ، فقد جاء بالمفضليات أربع قصائد كل منها يمثل هذه الحال :

قصيدة الحارث بن حلزة اليشكرى ومطلعها :

لمن الديار عفون بالْحِبْسِ آياتها كمهارق الفرْسِ

وقصيدة عبد المسيح بن عسلة ومطلعها :

يا كعب إنك لو قصرت على حسن الندام وقلة الجرمِ

وقصيدة الجميح :

يا جار نضلة قد أنى لك أن تسعى بجارك فى بنى هدْمْ

وقصيدة بشامة بن الغدير ومطلعها :

لمن الديار عفون بالْجزْعِ بالدوم بين بحار فالشِّرعِ

أما فى الشعر الحديث فمثالها قول العقاد :

ما حاجة الأملاك للطهرِ أم تلك بعض عرائس البحر
أم لؤلؤ رطب توائمه عريت عن الأصواف والقشر
لا بل منيت بفتنة خلعت جلبابها للكرِّ والفرِّ
هى فتنة عزلاء بل فتن هوجاء ما تضربْ به يبر
والغيد أنفذ ما رمين إذا جردن عن زرد وعن ستر
يا حسنهن وما لبسن سوى ثوب الملاحة والصبا النضر
من كل ملساء القوام كما صاغ المصور دمية القصر
كالموجة البيضاء راقصة يا طيبها من موجة تجرى

بيضاء أو سمراء فارهة   والموت بين البيض والسمر

فنحن نرى فى جميع أبيات العقاد الشطر الأول ينتهى بوزن « متفا » مع تحريك التاء ، والشطر الثانى ينتهى به مع تسكين التاء ، فيما عدا البيت الأول لأنه مصرع ، وفى كل بيت مصرع يتبع آخر الشطر الأول ما ينتهى به الشطر الثانى .

نستطيع بعد كل هذا أن نلخص قواعد نوعى البحر الكامل الكثيرة الشيوع والتى يجب أن ينظم منها فيما يلى :

(١) الكامل التام المقاطع لقصائده حالتان :

ا — متفاعلن + متفاعلن + متفاعلن . (فى كلا الشطرين)

ب — متفاعلن + متفاعلن + متفاعلْ (فى الشطر الثانى فقط)

(٢) الكامل الناقص المقاطع لقصائده أيضاً حالتان :

ا — متفاعلن + متفاعلن + متَفا (محركة التاء فى كلا الشطرين)

ب — متفاعلن + مفاعلن + متْفا (ساكنة التاء فى الشطر الثانى فقط)

هذا وقد روى أهل العروض لمقاييس البحر الكامل فى حشو البيت صوراً أخرى سموا بعضها صالحاً مقبولا ومثلوا لها بقول القائل :

يذب عن حريمه بسيفه   ورمحه ونبله ويحتمى

غير أنا لا نكاد نظفر بمثل هذا الوزن فى قصيدة صحيحة النسبة ، لهذا نؤثر عدم التعرض لهذا الوزن بخير أو شر .

أما الصور الأخرى فسماها أهل العروض قبيحة مرذولة ولم يمثلوا لها كعادتهم فى كل وزن قبيح ، ونحن من باب أولى نهملها ولا نشير لها ، فليس كل هذا إلا من صناعة أهل العروض ورغبتهم فى العثور على الغريب الشاذ .

البسيط

وزن الشطر فى هذا البحر هو :

مستفعلن + فاعلن + مستفعلن + فاعلن

غير أن التفعيلة الأخيرة « فاعلن » لا ترد فى الشعر العربى على هذه الصورة وإنما نراها فى الشطر الأول « فعِلُن » دائماً إلا إذا كان البيت مصرعاً فحينئذ يتبع الشطر الأول فى نهايته ما تكون عليه نهاية الشطر الثانى .

أما فى الشطر الثانى فتتخذ التفعيلة الأخيرة (فاعلن) إحدى صورتين :

فعِلن أو فعْلن

والتفاعيل التى فى حشو البيت من « مستفعلن ، فاعلن » لاتلتزم هذه الصورة فى أبيات القصيدة الواحدة ، بل نرى «مستفعلن» فى بعض الأحيان تصير « مُتَفْعلن » كما نرى « فاعلن » تصير فى بعض الأحيان « فعِلن » . وهناك فرق هام بين ما يلحق المقاييس فى حشو البيت من تغيير وما يلحقها فى آخر البيت ، فكل تغيير يصيب التفعيلة الأخيرة يلتزم فى كل أبيات القصيدة الواحدة ، أما تغييرات الحشو فليس من الضرورى التزامها فى كل الأبيات ، بل لا تلتزم حتى فى البيت الواحد منها .

وعلى هذا فالبحر البسيط يمكن أن تقسم قصائده إلى نوعين :

(١) قصائد تنتهى كل أبياتها بوزن « فعِلن » .

(٢) قصائد تنتهى كل أبياتها بوزن « فعْلن » .

وفى كل من النوعين نرى المقياسين (مستفعلن ، فاعلن) لا يلتزمان صورة واحدة فى حشو الأبيات ، بل نرى أن « مستفعلن » قد تكون فى حشو البيت « متَفْعلن » وأن « فاعلن » قد تكون فى حشو البيت « فعِلن » ، سواء كانت القصيدة من النوع الأول أو النوع الثانى لهذا البحر .

ومثال القصائد التى من النوع الأول قول شوقى فى نهج البردة :

ريم على القاع بين البان والعلم   أحل سفك دمى فى الأشهر الحرم
لما رنا حدثتنى النفس قائلة   يلويح جنبك بالسهم المصيب رمى
جحدتها وكتمت السهم فى كبدى   جرح الأحبة عندى غير ذى ألم
يا لائمى فى هواه والهوى قدر   لو شفك الوجد لم تعزل ولم تلم
لقــد أنلتك أذناً غير واعية   ورب مستمع والقلب فى صمم
يا ناعس الطرف لاذقت الهوى أبدا   أسهرت مضناك فى حفظ الهوى فنم
يا نفس دنياك تخفى كل مبكية   وإن بدا لك منها حسن مبتسم
صلاح أمرك للأخلاق مرجعه   فقوم النفس بالأخــلاق تستقم
والنفس من خيرها فى خير عافية   والنفس من شرها فى مرتع وخم
إن جل ذنبى عن الغفران لى أمل   فى الله يجعلنى فى خير معتصم
ألقى رجائى إذا عز المجير على   مفرج الكرب فى الدارين والغمم
إذا خفضت جناح الذل أسأله   عز الشفاعة لم أسأل ســوى أمم
وإن تقــدم ذو تقوى بصالحة   قدمت بين يديه عبرة النــدم
لزمت باب أمير الأنبيــاء ومن   يمسك بمفتاح باب الله يغتنم
محمد صفوة البارى ورحمتــــه   وبغية الله من خلق ومن نسم
ونودى اقرأ تعــالى الله قائلهـا   لم تتصل قبل من قيلت له بفم
أسرى بك الله ليلا إذ ملائــكه   والرسل فى المسجد الأقصى على قدم
وقيل كل نبى عنــد رتبته   ويا محمد هـــذا العرش فاستلم

• • •

فجميع أشطر هذه الأبيات قد انتهت بالوزن « فِعلن » ، ونلاحظ أنه قد التزم فيها جميعاً . أما فى حشو الأبيات فنجد المقياس « فاعلن » يجيء على هذه الصورة أحياناً وعلى صورة « فِعلن » أحياناً أخرى . وورود هاتين الصورتين فى

الحشو يكاد يكون بنسبة واحدة . فكلا الصورتين حسن تستريح إليه الأذن وتطمئن إليه . أما المقياس « مستفعلن » فيندر أن يتغير فى الحشو إلى «متْفعلن» إلا إذا كان فى أول الشطر . ونلحظ أن هذا التغيير قد وقع فى الأبيات السابقة ما يقرب من ست عشر مرة وكان دائماً فى أول الشطر سواء كان الشطر الأول أو الثانى . ووقوعه فى أول الشطر حسن جميل تميل إليه الأسماع ولا تنفر منه . ويظهر أن جميع الشعراء المحدثين قد آثروا هذا حين نظموا من هذا البحر ، فلا يجيزون أى تغيير فى المقياس « مستفعلن » إلا إذا وقع فى أول الشطر ، أما فى غير هذا الموضع فيبقى على حاله دائماً .

أما فى الشعر القديم فقد ورد هذا التغيير فى غير هذا الموضع ، ولكنّ وروده كان نادراً جداً . ونحن حين نستعرض ما جاء من البحر البسيط فى جمهرة أشعار العرب لا نكاد نعثر إلا على مثلين أو ثلاثة لهذا النوع من الأبيات .

أما المفضليات فلم أعثر فيها على هذا النوع من الأبيات إلا فى قطعة قصيرة لعبد المسيح بن عسلة عدتها خمسة أبيات ، بيتان منها على هذه الصورة وهما :

صبحّته صاحباً كالسِّيد معتدلا   كأن جؤجؤهُ مداكُ أصدافِ

باكرته قبل أن تلغى عصافره   مستخفياً صاحبى وغيره الخافى

فاذا صحت رواية هذه الأبيات — ولا أظنها صحيحة بل لا أظن أننا نقرؤها كما كان ناظموها يفعلون — أقول إذا صحت روايتها فإن ندرتها تدل على أن القدماء أيضاً كانوا يستثقلون هذا النوع فى البحر البسيط ولا ينظمونه إلا مضطرين لضرورة ما ، من استعمال لفظ بعينه أو اسم مكان لا سبيل إلى تغيير النطق به ، أو غير ذلك من الضرورات التى قد يلجأ إليها الشاعر فى شعره .

أما النوع الثانى من قصائد البحر البسيط وهو الذى تنتهى فيه الأبيات بوزن « فعلن » فمثاله قول الشاعر الحديث تحت عنوان « ثورة على الحضارة » (محمود غنيم) :

ذرعتم الجو أشباراً وأميالا ... وجبتم البحر أعماقاً وأطوالا

فهل نقصتم هموم العيش خردلة ... أو زدتمو فى نعيم العيش مثقالا

صرعى الهواء وصرعى الماء قد كثروا ... وراكب الخيل جر الذيل مختالا

العيش ألين ظهرا من مراكب إن ... جنبن هولا فقد قربن أهوالا

تسنم القوم غرب الجو وانطلقوا ... كأن للقوم فى الأفلاك آمالا

أقسمت لو دنت الأفلاك طائعة ... فنالها المرء لم يقنع بما نالا

. . .

فنحن نرى أن جميع الأبيات قد انتهت بالوزن «فعْلن» ، فهو ملتزم فى كل أبيات القصيدة كما عرفنا ، ونرى أن الأشطر الأولى فى القصيدة قد انتهت كلها بالوزن « فعِلن » ما عدا البيت الأول لأنه مصرع وشطره الأول يتبع الشطر الثانى كما رأينا وسنرى دائماً فى كل البحور .

وقد ذكر لنا أهل العروض أن « مستفعلن » فى حشو البيت قد تتخذ الصورة « متْفَعِلن » وعدوا هذا صالحا مقبولا ، على أنا حين نستعرض ما جاء فى جمهرة أشعار العرب وما روى فى المفضليات من قصائد من البحر البسيط لا نكاد نعثر إلا على أبيات متناثرة فى عدة قصائد هى التى يمكن أن يكون قد أصابها هذا التغيير الشاذ الغريب الذى تنفر منه الأذن ولا تكاد تستسيغه . وأجدر بالباحث المدقق أن يعيد النظر فى رواية هذه الأبيات ، أو يلتمس لها قراءة تجعلها تنسجم مع موسيقى هذا البحر . ويكفى أن نضرب مثلا لهذا النوع من الأبيات حتى يتبين القارىء أنها تنبو فى الأسماع ، ولا تستريح إليها النفوس . ولكى يكون هذا واضحا جليا يحسن أن نروى هذه الأبيات فى قصائدها ، وأن نقرأها مع غيرها حتى يظهر الفرق فى الموسيقى ويتضح بعدها عن الوزن الصحيح للشعر العربى . فحين نقرأ قول سنان بن أبى حارثة المرّى :

إن أُمسِ لا أشتكى نُصْبى إلى أحد ... ولستُ مهتديا إلا معى هادى

فقد صبَحتُ سوامَ الحىِّ مشعلة ... رهوا تَطالعُ من غور وأنجاد

وقد يَسرتُ إذا ما الشوْل روَّحها ... بردُ العشىِّ بشَفَّان وصُرّاد

ثُمّتَ أطعمتُ زادى غير مدخر ... أهلَ المحلة من جارٍ ومن جاد

* * *

نشعر بتغير غريب فى موسيقى البيت الرابع لا تستريح إليه آذاننا وتأباه كل الإباء ، ولو قد روى هذا البيت مثلا :

وثمَّ أطعمت زادى غير مدخر ... أهل المحلة من جار ومن جاد

لصلح وزنه وحسنت موسيقاه ومالت إليه الأسماع .

كذلك حين نقرأ قول عبد الله بن عنمة :

إن تسألوا الحق نعط الحق سائله ... والدرعُ محقبة والسيف مقروبُ

وإن أبيتم فإنا معشر أنف ... لا نطعم الذل إن السم مشروب

فازجر حمارك لا يرتع بروضتنا ... إذن يردّ وقيد العير مكروب

ولا يكونَنْ كمجرى داحسٍ لكُمُ ... فى غطفانَ غداة الشِّعب عرقوب

* * *

لا نكاد نصل إلى كلمة « غطفان » فى البيت الرابع حتى نشعر باضطراب فى موسيقى الشعر غير مألوف ولا مستساغ لدى كل من تعودت أذنه سماع الشعر العربى وإنشاده .

أولى بنا إذن أن ندرس هذا النوع من الأبيات دراسة خاصة ، وأن نجعلها بمثابة الشواهد المنفردة المنعزلة التى لا تكفى لوضع قواعد عامة فى موسيقى الشعر .

الوافر

وزن الشطر الواحد من هذا البحر هو :

مفاعَلَـتُنْ + مفاعَلَـتنْ + فعولنْ

والمقياس الأخير « فعولن » لا يتغير أبداً فى قصائد هذا البحر ، أما المقياس « مفاعلتن » فكثيراً ما يجيء ساكن اللام أى « مفاعَلْـتُن » والتغير الذى يصيب هذا المقياس لا يلتزم فى أبيات القصيدة ، بل ليس من الضرورى أن يلتزم فى البيت الواحد منها . وعلى هذا فليس لهذا البحر إلا نوع واحد من القصائد هى التى تنتهى أشطر أبياتها بالمقياس « فعولن » . أما فى حشو البيت فنجد المقياس « مفاعلتن » محرك اللام أحياناً وساكنها أحياناً أخرى ، وكلا الحالين سواء فى نسبة الشيوع وحسن الموسيقى ، تستريح إليهما الآذان وتطمئن النفوس عند السماع أو الإنشاد .

قال شوقى فى ذكرى المولد :

سلوا قلبى غداة ســـلا وتابا	لعل على الجمال له عتـــابا
ويسأل فى الحوادث ذو صواب	فهل ترك الجمال له صـــوابا
وكنت إذا سألت القلب يوما	تولى الدمع عن قلبى الجوابا
ولى بين الضـــلوع دم ولحم	هما الواهى الذى ثكل الشبابا
تسرب فى الدموع فقلت ولّى	وصفق فى الضــلوع فقلت ثابا
ولو خلقت قلوب من حـديد	لمـــا حملت كما حمل العذابا
ولا ينبيك عن خلق الليالى	كمن فقد الأحبة والصحـابا
فمن يغتر بالدنيـــا فإنى	لبست بها فأبليت الثيـــابا
جنيت بروضهـــا ورداً وشوكا	وذقت بكأسها شهداً وصابا
فلم أر غير حكم الله حـكما	ولم أر دون باب الله بابا

وأن البر خير فى حيـــــاة   وأبقى بعد صـــاحبه ثوابا

نبى الله بينه سبيـــلا   وسنَّ خلاله وهدى الشعابا

وكان بيانه للهدى سبلا   وكانت خيـله للحق غابا

وعلمنا بنـــاء المجد حتى   أخذنا إمرة الأرض اغتصابا

وما نيل المطـــالب بالتمنى   ولـكن تؤخذ الدنيا غلابا

وما استعصى على قوم منـال   إذا الإقدام كان لهم ركابا

* * *

فنحن نرى أن جميع أشطر هذه الأبيات قد انتهت بالمقياس « فعولن »، وقد التزم هذا فى باقى أبيات القصيدة ، كما نرى أن عدد المرات التى ورد فيها المقياس « مفاعلتن » محرك اللام تساوى تماما عدد المرات التى جاء فيهـا ساكن اللام .

وقد روى أهل العروض للمقياس « مفاعلتن » صورا أخرى فى حشو البيت ، منها ما سموه صالحا مقبولا ، غير أنهم لم يمثلوا له بشواهد صحيحة النسبة معروف قائلها ، ومنها صور متعددة عدوها قبيحة مرذولة .

والحق أننا استقرأنا ما جاء فى جمهرة أشعار العرب وما جاء فى المفضليات من هذا البحر فلم نعثر على شاهد واحد يوضح ما زعموه . فليس فى معلقة عمرو ابن كلثوم شىء من هذا ، فاذا بحثت فى مجمهرة أمية بن أبى الصلت خيل إليك أن بها بيتاً أو بيتين شذ وزنهما كقوله :

فإنى للنبيـــه أبى أقسى   لمنصور بن يقدم الا قدمينا

والظاهر أن فى رواية البيت على هذه الصورة تصحيفا .

كذلك لم نعثر فى قصيدة المتنخل الهذلى وهو من أصحاب المنتقيات على شىء مما توهمه أهل العروض ، ولم يجىء فى المذهبات التى من هذا البحر كمذهبتى عبد الله بن رواحة وأحيحة بن الجلاح ، شىء يبرهن على صحة قول العروضيين .

فالقصائد التى جاءت من هذا البحر قديمها وحديثها قد اتبعت ذلك النهج الشائع الذى مثلنا له هنا .

الخفيف

الوزن الشائع لهذا البحر هو أن يتكون الشطر الواحد كما يلى :

فاعلاتن + مستفعلن + فاعلاتن

ولا تلتزم هذه المقاييس الثلاثة حالة واحدة ، بل نراها تجىء فى صور أخرى. فالمقياس الأول « فاعلاتن » يرد كثيراً فى صورة « فعِلاتن » ، والمقياس الثانى « مستفعلن » يرد كثيراً فى صورة « متَفْعلن » والمقياس الأخير « فاعلاتن » له صورتان أخريان هما : «فعِلاتن» و«فالاتن» ، وكلها صور حسنة كثيرة الشيوع فى أبيات القصيدة من هذا البحر ، وتمتاز صور المقياس الأخير هنا أنها لا تلتزم[1]، وأن إحداها تجزى . وعليه فقد ينتهى بيت من الخفيف بالوزن «فعلاتن » أو « فالاتن » ، ولا فرق بين هذه الصور الثلاث فى الجودة ، فكلها حسن الوقع فى الآذان وكلها تستريح إليه الأسماع .

قال حافظ ابراهيم فى حادثة دنشواى :

أيها القائمون بالأمر فينا	هل نسيتم ولاءنا والودادا
خفضوا جيشكم وناموا هنيئاً	وابتغوا صيدكم وجوبوا البلادا
وإذا أعوذتكم ذات طوق	بين تلك الربا فصيدوا العبادا
إنما نحن والحمام سواء	لم تغادر أطواقنا الأجيادا
لا تظنوا بنا العقوق ولكن	أرشدونا إذا ضللنا الرشادا
لا تقيدوا من أمة بقتيل	صادت الشمس نفسه حين صادا
جاء جهالنا بأمر وجئتم	ضعف ضعفيه قسوة واشتدادا
أحسنوا القتل إذا ضننتم بعفو	أقصاصا أردتم أم كيادا
أحسنوا القتل إن ضننتم بعفو	أنفوسا أصبتم أم جمادا

(١) على خلاف ما عهدناه فى البحور الأخرى .

ففي هذه الأبيات الوطنية نرى أن المقياس الأول جاء غالباً على وزن « فاعلاتن » ، وعدد المرات التي جاء فيها على هذا الوزن فى هذه الأبيات التسعة هو خمس عشر مرة . أما المقياس « مستفعلن » فلم يجىء فى هذه الأبيات على هذا الوزن إلا مرتين :

فى الشطر الثانى من البيت الرابع مرة ، وفى الشطر الأول من البيت السادس مرة أخرى ، وفى باقى المرات جاء هذا المقياس على وزن « متَفْعلن » أى ست عشرة مرة .

وقد جاء المقياس الثالث على وزن « فاعلاتن» أربع عشرة مرة ، وعلى وزن « فعِلاتن » ثلاث مرات : إحداها فى الشطر الأول من البيت الرابع والثانيـة فى الشطر الأول من البيت الخامس والثالثة فى الشطرالأول من البيت السادس . وقد جاء هذا المقياس فى هذه الأبيات التسعة على وزن « فالاتن » مرة واحدة فى آخر الشطر الثانى من البيت الرابع .

ولا تدل كثرة ورود وزن بعينه فى هذه الأبيات على أن هذا الوزن يفضل غيره فى هذا البحر، و إنما المصادفة البحتة هى التى جاءت لنا بهذا التوزيع. وقد نجد فى قصيدة أخرى من الخفيف توزيعاً آخر ونسباً أخرى . والذى يشهد به الذوق الموسيقى أن كل هذه الأوزان سواء فى حسنها وجودتها وميل النفوس إليها .

هذا ويزعم لنا أهل العروض أن المقياس الأخير « فاعلاتن» قد يجىء أحياناً « فاعلن » و يروون لهذا بيتاً نسبوه إلى الـكميت بن زيد هو :

ليت شعرى هل ثمّ هل آتينّهم   أم يحولنْ من دون ذاك الردى

وحين نراجع الهاشميات التى نظمها الـكميت لا نرى لهذا البيت أثراً .

بل إن أهل العروض أنفسهم يذكرون فى كتبهم أن هذا البيت روى برواية أخرى هى : [1]

(١) حاشيه الدمنهورى ٩٠

ليت شعرى هل ثم هل آتينهم   أم يحولن من دون ذاك الحمامُ

والبيت على هذه الرواية ينسجم مع ما ذكرناه عن هذا البحر ، إذ ينتهى حينئذ بالوزن « فاعلاتن » . والأمر الغريب فى قول العروضيين أن يرووا البيت الواحد بروايتين مختلفتين فى القافية ؛ مما يدل على أن القصيدة التى يمكن أن تكون قد تضمنت هـذا البيت غير معروفة لهم . فماذا قال الكميت قبل هذا البيت أو بعده لا ندرى ! وليس يعقل أن الشاعر قد نظمه منفرداً منعزلا ثم دفع به إلى أهل العروض ليستشهدوا به فى صناعتهم !

ويحدثنا أهل العروض أيضاً عن نوع من البحر الخفيف انتهت فيه كل أشطر القصيدة بالوزن «فاعلن» بدلا من «فاعلاتن». ويروون لهذا شاهداً غير منسوب هو:

إن قدرنا يوماً على عامر   ننتصف منه أو ندعه لكمْ

ويتردد هذا الشاهد بعينه فى كتبهم ولا نكاد نظفر منهم بمثل آخر . فإذا نحن رجعنا إلى القصائد قديمها وحديثها لعلنا نظفر بواحدة منها نظمت على هذا الوزن أعيانا البحث ثم لا نكاد نعثر على شىء من هذا .. فليس فى جمهرة أشعار العرب ولا المفضليات ولا فى الدواوين القديمة التى رجعت إليها أثر لهذا الوزن . وكان حق الدواوين الحديثة من باب أولى أن تخلو من هذا الوزن النادر ، ولكنى عثرت فى ديوان العقاد على قطعة عدتها عشرة أبيات يمكن أن تنسب إلى هذا الوزن الذى ذكره العرضيون ، غير أنا نلحظ أن العقاد قد جعل جميع أشطر الأبيات العشرة تنتهى بالوزن « فعِلن » لا « فاعلن » ، والتزم هذا فى كل القطعة وهى :

قال العقاد تحت عنوان وردة محزنة :

وردتى فيم أنت ضاحكة   يلمح البشر منك من لمحا
فيم هـذا الجمال يحزننى   رونق فيه كان لى فرحا
كنت أهوى الورود أصلحها   ما لذكرى الحبيب قد صلحا

هـو في نيـتي هديتـه وهو فوق الغصون ما برحـا
وإخال القبـول يرمقـه واضحـا فيـه كلمـا وضحـا
ثم ولى الهـوى وأعقبني نظرا ينكر النهار ضحى
فإذا الورد غصَّـة وشجى يتراءى بالهجر لي شـبحا
وإذا الزهر كاليتيم إذا راق في العين حسنه جرحا
كان للحب زينـة فغدا أثرا فوق لحـده طرحا
الذبول الذبول ارفق بي من رواء يزيدني ترحا

. . .

وإذا نحن ذكرنا أن ما جاء في ديوان للعقاد من البحر الخفيف هو حوالى خمسمائة بيت وليس فيه إلا هذه القطعة ذات عشرة الأبيات ، اتضح لنا أن العقاد قد تعمد النظم من هذا الوزن تعمدا وقصد إليه قصدا ، ولعله قد وجد في النظم منه جهداً وعنتاً . فهل رمى العقاد بهذا إلى مجاراة أهل العروض في قولهم ، أو هل عثر على شعر قديم من هذا الوزن فقلده ؟ لا ندرى . وقد قلد العقاد في النظم من هذا الوزن شاعر آخر هو صاحب ديوان الملاح التائه فنظم قطعة واحدة عدتها ١٧ بيتاً التزم فيها ما التزمه العقاد من انتهاء جميع أشطر الأبيات بالوزن «فعِلن» بدلا من « فاعلن »، وجعل عنوانها « في الشتاء » قال :

ذكريني فقـد نسيت ويا رب ذكرى تعيد لي طربي
وارفعي وجهك الجميل أرى كيف هذا الحياء لم يذب

نسائل أنفسنا بعد هذا ، أحقاً أن العروضيين كانوا جادين حين ذكروا لنا أن المقياس الأول « فاعلاتن » يأتي أحياناً « فاعلاتُ » ، وأن مثل هذا يعدّ صالحـاً مقبولا ؟ !

يخيل إليّ أن قولهم هذا ليس إلا مجرد صناعة عروضية ، فلا نكاد نظفر لمثل هذا الزعم بشواهد صحيحة النسبة .

ثالثاً :

الرمــــل

وزن الشطر الواحد من هذا البحر هو :

فاعلاتن + فاعلاتن + فاعلن

غير أن المقياس الأخير « فاعلن » يجيء في أواخر الأبيات على صورتين أخريين هما حسب نسبة شيوعهما : فاعلاتْ ، فاعلاتن . أى أن مقاطعه تزيد لا تنقص وعلى هذا فالمقياس الأخير في البيت من بحر الرمل يرد على إحدى الصور الثلاث الآتية :

فاعلن أو فاعلاتْ أو فاعلاتن

ومتى جاء على صورة من هذه الصور التزمت في كل أبيات القصيدة . ولهذا يمكن أن نقسم القصائد التي تجيء من هذا البحر إلى ثلاثة أقسام :

(١) فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

(٢) فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتْ

(٣) فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

(١) قصائد تنتهي أبياتها بوزن « فاعلن » مثل قول شوقي :

علموه كيف يجفو فجفـــا ظالم لاقيت منه ما كفى

مسرف في هجره ما ينتهي أتراهم علمـــوه السرفا

جعـــلوا ذنبي لديه سهري ليت بدري إذ درى الذنب عفا

صح لى في العمر منه موعد ثم ما صدقت حتى أخلفا

يا خليليّ صـــفا لى حيلة وأرى الحيـــلة ألا تصفا

أنا لو ناديتـــه في ذلة هي ذى روحي فخذها ما احتفى

* * *

ونلحظ فى هذا النوع من القصائد أن المقياس « فاعلن » يجىء أحياناً « فعِلن » ، ولهذا نرى القصيدة من هذا النوع تنتهى أشطرها بوزن « فاعلن » أو « فعِلن » ، وكلاهما حسن جيد تستريح إليه الآذان . وفى أبيات شوقى السابقة نجد الشطر ينتهى أحياناً بوزن « فاعلن » وأحياناً أخرى بوزن فعِلن ، وقد انتهت سبعة أشطر من الأبيات السابقة بوزن « فاعلن » وانتهت الأشطر الخمسة الباقية بوزن «فعِلن» . وهذا النوع من القصائد هو أكثر الأنواع شيوعا فى بحر الرمل.

(٢) قصائد تنتهى أبياتها بوزن «فاعلاتْ» وتنتهى الأشطر الأولى منها بوزن « فاعلن » إلا حين يكون البيت مصرعا فيتبع الشطر الأول الشطر الثانى من حيث نهايتهما أى ينتهيان بوزن « فاعلاتْ » ، مثل قول شوقى يحيى أم المحسنين :

ارفعى الستر وحيى بالجبينْ وأرينا فلق الصبح المبينْ
وقفى الهودج فينـــا ساعة نقتبس من نور أم المحسنين
واتركى فضل زماميه لنـا نتناوب نحن والروح الأمين
قد سـقينا بمحياك الحيـا ولقينا حول يمنــاك اليمين
مقــدم قد قرن الخير به رب خير فى وجوه القادمين

• • •

فالبيت الأول لأنه مصرع ينتهى شطره الأول بوزن « فاعلاتْ » مثله فى هذا مثل الشطر الثانى . أما باقى الأبيات فينتهى شطرها الأول بوزن « فاعلن » والشطر الثانى بوزن « فاعلاتْ » ، ويلتزم هذا فى كل أبيات القصيدة . وكما رأينـا فى النوع الأول أن « فاعلن » تختصر أحياناً إلى « فعِلن » كذلك « فاعلاتْ » تختصر أحياناً إلى « فعِلاتْ » . وكما أنه لا فرق بين « فاعلن » و « فعِلن » فى الوزن الموسيقى كذلك لا فرق بين « فاعلاتْ » و« فعِلاتْ » ، فـكلاهما حسن جيد ترتاح إليه الأسماع ، ويردان فى أبيات القصيدة الواحدة . ففى الأبيات الخمسة السابقة ينتهى الشطر الأول من البيت الثانى بوزن « فاعلن »

ولكن ينتهى الشطر الأول من البيت الخامس بوزن «فعِلن» ، وكلاهما فى قصيدة واحدة . ونلحظ أن هذه الأبيات الخمسة قد انتهت بوزن « فاعلاتْ » وهو ملتزم فى كل القصيدة غير أننا نجد فى هذه القصيدة بعض الأبيات قد انتهت بوزن « فعِلاتْ » بدلا من « فاعلاتْ » مثل قوله :

كل حمد لم أصغه زائل   خالد الحمدَ بما صغتُ رهينْ

. . .

وقد تجىء كل أبيات القصيدة مصرعة وحينئذ نرى الشطر الأول من البيت ينتهى بما ينتهى به الشطر الثانى مثل قول شوقى تحت عنوان رسالة الناشئة :

أحمد الله وأطرى الأنبياءْ   مصدر الحكمة طرا والضياءْ
وله الشكر على نعمى الوجودْ   وعلى ما نلت من فضل وجودْ
اعبد الله بعقل يا بنىّ   وبقلب من رجاء الله حيّ
ارجُه تعط مقاليد الفلكْ   واخشه خشية من فيه هلكْ

. . .

فنحن فى هذه الأبيات المصرعة نرى الأبيات الأول والثانى والرابع تنتهى كل أشطرها بوزن « فاعلاتْ » ، ونرى البيت الثالث ينتهى شطراه بوزن « فاعلن » .

(٣) قصائد تنتهى أبياتها بوزن « فاعلاتن » ، وتنتهى الأشطر الأولى منها بوزن « فاعلن » إلا حين يكون البيت مصرعاً فينتهى الشطر الأول منه بوزن « فاعلاتن » أيضاً ، مثل قول شوقى فى الطيران :

قم سليمان بساط الريح قاما   ملك القوم من الجو الزماما
حين ضاق البر والبحر بهم   أسرجوا الريح وساموها اللجاما
صار ما كان لكم معجزة   آية للعلم آتاها الأناما
قدرة كنت بها منفردا   أصبحت حصة من جد اعتزاما

ومنها :

رب إن كانت لخير جعلت   فاجعل الخير بناديها لزاما

وإن اهتزّ بها الشر غدا   فتعالت تمطر الموت الزؤاما

فاملأ الجو عليها رجما   رحمة منك وعدلا وانتقاما

فنحن نرى البيت الأول لأنه مصرع قد انتهى شطراه بوزن « فاعلاتن » ، أما فى باقى الأبيات فقد انتهى الشطر الأول بوزن « فاعلن » ، وانتهى الشطر الثانى بوزن « فاعلاتن » . وفى هـذا النوع أيضاً نرى « فاعلاتن » تجىء أحياناً « فعِلاتن » ، أى أن أبيات هـذه القصيدة تنتهى بوزن « فاعلاتن » أو « فعِلاتن » ، وكلاهما جيد كثير الشيوع حسن الوقع فى الآذان . وقد انتهت الأبيات السبعة السابقة بوزن« فاعلاتن»، ولـكن هذه القصيدة قد اشتملت على بعض أبيات تنتهى بوزن « فعِلاتن » مثل قوله يصف صعود الطائرات :

ذهبت تسمو فـكانت أعقبا   فنسوراً فصـقوراً فحماما

وقد تجىء كل أبيات القصيدة مصرعة وحينئذ تنتهى كل أشطرها بوزن « فاعلاتن » مثل تلك الأغنية الحديثة التى تسمى بالجندول :

أين من عينىّ هاتيك المجـالى   يا عروس البحر يا حلم الخيـال

أين عشاقك سمـــار الليـالى   أين من واديك يا مهد الجمـال

موكب الغيد وعيد الـكرنفـال   وسرى الجندول فى عرض القنال

• • •

بين كأس يتشهى الـكرم خمره   وحبيب يتمـنى الـكأس ثغره

التقت عيـنى به أول مره   فعـرفت الحب من أول نظره

• • •

أين من عينى هاتيك المجـالى   يا عروس البحر يا حـلم الخيال

تلك هى أنواع الرمل الثلاثة ، ولم يبق إلا أن نذكر أن المقياس« فاعلاتن »

الذى يجىء فى حشو الأبيات قد يصير « فعِلاتن » فى الأنواع الثلاثة . فكما يشتمل حشو البيت على المقياس « فاعلاتن » قد نرى هذا المقياس فى حشو بيت آخرأوالبيت نفسه فى صورة « فعِلاتن » ، وكلاهما جميل جيد تسريح اليه الآذان وتستمتع بموسيقاه . ونرى هذا واضحا جليا فى جميع الأمثلة التى تقدمت ، وفى جميع أنواع بحر الرمل .

أما ما ذكره أهل العروض من جواز أحوال أخرى فى حشو الأبيات فلم يرد فى الأشعار قديمها وحديثها ما يؤيد قولهم ، من قصائد صحيحة النسبة محققة الرواية.

المتقارب

يتكون الشطر الواحد من هذا البحر من المقياس « فعولن » مكررا أربع مرات أى :

فعولن + فعولن + فعولن + فعولن

وتتخذ « فعولن » التى تقع فى آخر البيت صوراً عدة ، ففى بعض القصائد نراها «فعولن» ، وفى البعض الآخر نراها «فعولْ» ، وأحياناً نجدها «فعو» فقط . ولهذا يمكن أن تقسم القصائد التى ترد من هذا البحر إلى أقسام ثلاثة وردت فى الشعر العربى بكثرة ، ورويت لها القصائد المتعددة ، ولكنها ليست بنسبة واحدة فى الشيوع . وأكثر هذه الأقسام الثلاثة شيوعا وأحبها إلى الشعراء هو الوزن الآتى :

فعولن + فعولن + فعولن + فعو

أى أن ينتهى كل بيت من القصيدة الواحدة بالوزن « فعو » بدلا من « فعولن » ، ولا بد من التزام هذا فى كل الأبيات . . . مثل قول البارودى « فى صفات الحاكم » :

إذا سدت فى معشر فاتبع سبيل الرشاد وكن مخلصا
ووال الكريم ودار السفيه وصل من أطاع وخذ من عصى
ونقب لتعلم غيب الأمور فإن من الحزم أن تفحصا
ولا تبقين على فاجر فإن اللئام عبيد العصا
وإن خفى الحق فاصبر له وبادر إليه إذا حصحصا

فنحن فى هذه الأبيات الخمسة نرى كل بيت قد انتهى بالوزن « فعو » ، أما الأشطر الأولى فنراها تنتهى أحياناً بوزن « فعولن » ، وأحياناً بوزن « فعو » . فقد انتهى الشطر الأول من البيتين الثانى والثالث بوزن « فعولن » ، وانتهى فى باقى الأبيات بوزن « فعو » ، وكلاهما فى الشطر الأول حسن جيد تستريح إليه الآذان . ونلحظ هذا التنويع فى الشطر الأول بين «فعولن»و«فعو» دون أن يلتزم أحدهما فى هذا الشطر ، إلا إذا كان البيت مصرعا فيتبع الشطر الأول الشطر الثانى ، فنحن مخيرون فى الشطر الأول بين أن نجعله ينتهى بوزن « فعولن » أو « فعو » إلا حين يكون البيت مصرعا . وهذا الخيار غير مقصور على نوع بعينه من أنواع قصائد المتقارب بل يشملها جميعا ، ففى كل أنواع القصائد التى ترد من البحر المتقارب يجد الناظم نفسه مخيرا بين أن يجعل الشطر الأول من كل بيت ينتهى بوزن « فعولن » أو « فعو » إلا حين يكون البيت مصرعا .

النوع الثانى للقصائد التى تجيء من هذا البحر هو تلك القصائد التى تنتهى كل أبياتها بوزن « فعولن » مثل قول الشاعر الحديث يصف جلسة له مع ولديه الصغيرين[1] :

وأطيب ساع الحياة لديّا عشية أخلو إلى ولديّا
إذا أنا أقبلت يهتف باسمى الـ ـفطيم ويحبو الرضيع إليا
فأجلس هذا إلى جانبى وأجلس ذاك على ركبتيا

---

(١) صاحب ديوان صرخة فى واد (محمود غنيم) .

وأغزو الشتاء بموقد فحم وأبسط من فوقه راحتيا
هنالك أنسى متاعب يومى كأنى لم ألق فى اليوم شيا
فكل طعام أراه لذيذا وكل شراب أراه شهيا

* * *

فقد انتهى كل بيت من هذه الأبيات الستة بوزن « فعولن » ، والتزم هذا فى سائر أبيات القصيدة . أما الشطر الأول من البيت الأول فقد انتهى وجوبا بوزن « فعولن » لأن البيت مصرع ، ولكن فى باقى الأبيات نلحظ أن الشطر الأول انتهى أحياناً بوزن « فعولن» وأحياناً أخرى بوزن « فعو » . وفى الأبيات السابقة نرى أن الشطر الأول من البيت الثالث قد انتهى بوزن «فعو» ، وانتهى فى باقى الأبيات بوزن « فعولن » ، والشاعر مخير فى هذا كما عرفنا .

والنوع الثالث للقصائد التى ترد من البحر المتقارب هو تلك القصائد التى تنتهى كل أبياتها بوزن « فعولْ » مثل قول العقاد تحت عنوان « النوم » :

أيا ملكا عرشه فى العيون يظلل دنيا الكرى بالجناحْ
ضممت عليك جفونا تراك أبر بها من وجوه الملاحْ
تلم بأهدابها فى الظلام فتنسى جبين الزمان الوقاح
وتدنى إلينا بعيد الرجاء إذا الدهر ما طلنا بالسماح
أراك خلقت لنا هدنة تعاودنا فى مجال الكفاح

فجميع أبيات هذه القصيدة تنتهى بوزن « فعولْ » . أما الشطر الأول فى كل بيت فأحيانا ينتهى بوزن « فعولن » وأحياناً أخرى بوزن « فعو » ، ففى الأبيات الخمسة السابقة نرى الأشطر الأولى فيها قد انتهى معظمها بوزن «فعولن» ، وانتهى الشطر الأول من البيت الخامس بوزن « فعو » .

تلك هى الأنواع الثلاثة الكثيرة الشيوع فى الشعر العربى ، وهى التى طرقها معظم الشعراء قديمهم وحديثهم ، واستحسنوها ومالوا إلى موسيقاها .

غير أن أهل العروض قد رووا لنا نوعا رابعاً لقصائد المتقارب ، وهى تلك القصائد التى تنتهى أبياتها بوزن « فعْ » فقط بدلا من « فعولن » . ولا نكاد نظفر بمثل واحد لهذا النوع فى الشعر الحديث ، ويظهر أن شعراءنا المحدثين لم يستسيغوه أو لم يألفوه ، فليس بينهم من طرقه فى شعره ، بل لا نكاد نظفر بقصيدة واحدة لشاعر قديم جاءت من هذا النوع ، وكل الذى عثرت عليه فى أثناء جولاتى فى دواوين الشعر قديمها وحديثها هو مثل واحد لا يزيد على عدة أبيات جاء فى الأغانى[1] :

روى أن السيد الحميرى كان بالأهواز فمرت به امرأة من آل الزبير تزف إلى إسماعيل بن عبدالله بن العباس ، وسمع الجلبة فسأل عنها فأخبر بها فقال :

أتتْنا تُزفّ على بغلة وفوق رحالتها قبّهْ
زبيرية من بنات الذى أحلّ الحرام من الكعبه
تزف إلى ملك ماجد فلا اجتمعا وبها الوجبه

* * *

وقيل إن العروس دخلت فى طريقها إلى خربة للخلاء فنهشتها أفعى فماتت ، فكان السيد الحميرى يقول لحقتها دعوتى .

نرى من كل هذا أن النوع الرابع إن صحت روايته قد انقرض ، ولم يعد مما يطرقه الشعراء ، وواجبنا الآن ألا ننظم منه .

بقى بعد هذا أن نذكر أن « فعولن » فى حشو البيت يجوز أن تصبح « فعولُ » فقط ونرى هذا واضحا جليا فى كل القصائد السابقة ، وكلاهما فى الحشو حسن مستساغ تستريح الآذان إلى موسيقاه .

---

(١) جزء سابع صفحة ٢٥٠ .

السريع

هذا بحر من أقدم بحور الشعر العربى غير أن ما روى منه فى الشعر القديم قليل ، مثله فى هذا مثل بحر الرمل ، ولكن الرمل قد وجد عناية فى الشعر الحديث حتى أصبح الآن يحل المرتبة الثانية بين الأوزان الشعرية ، فى حين أن السريع قد قلت نسبة شيوعه فى شعرنا العصرى ، وأصبح شعراؤنا ينفرون منه ومن موسيقاه . والحق أننا حين ننشد شعراً من هذا البحر نشعر باضطراب فى الموسيقى لا تستريح اليه الآذان إلا بعد مران طويل ، وذلك لقلة ما نظم منه . والآذان تعتاد النغمات الكثيرة والتردد وتميل إلى ما ألفته ، وأغلب الظن أن هذا البحر سينقرض مع الزمن . أما ما نظمه بعض الشعراء المحدثين من شعر قليل على هذا الوزن فإنما كان تقليداً لقصائد قديمة أعجبوا بها فنسجوا على منوالها رغبة فى التنويع لا حبًّا للوزن نفسه ، ولعلهم قد وجدوا فى هذا جهداً وعنتاً .

وأهل العروض فى علاجهم لهذا البحر قد تصوروا أنه ينتهى بالمقياس « مفعولاتُ » ، وقالوا إن هذا المقياس لم يرد فى الشعر مطلقاً ، وإنما جاء على صور أخرى ذكروها لنا . وليت شعرى لم نفترض مثل هذا الفرض الخيالى الذى لا وجود له ، ولسنا فى حاجة إليه . ويظهر أنهم حين رأوا أن هذا البحر تنتهى أبياته فى غالب الأحيان بوزن « فاعلن » ، وأن مثل هذا المقياس « فاعلن » يلتزم فى البحر السريع فلا يكاد يصيبه ذلك التغير المألوف فى هذا المقياس ، وذلك بأن يصير « فعِلن » كما فى بحر البسيط والرمل ، تصوروا من أجل هذا أن « فاعلن » فى هذا البحر ليست مقياساً أصلياً ، وإنما هى تطور لمقياس آخر .

لهذا نؤثر فى علاج هذا البحر مسلكاً آخر غير ما سلكه أهل العروض من حيث نهاية الأبيات . والوزن الشائع لكل شطر من أشطر هذا البحر هو :

مستفعلن + مستفعلن + فاعلن

غير أن « فاعلن » قد تصير فى بعض القصائد « فاعلاتْ » ، وقد تصير فى البعض الآخر « فعْلن » ، ومتى صارت إلى إحدى هاتين الصورتين التزم هذا فى كل أبيات القصيدة . وعلى هذا فيمكننا تقسيم قصائد السريع إلى أنواع ثلاثة :

١ — قصائد تنتهى كل أبياتها بوزن « فاعلن » وهـذا القسم أكثرها شيوعا وأحبها إلى النفوس .

٢ — قصائد تنتهى كل أبياتها بوزن « فاعلاتْ » .

٣ — قصائد تنتهى كل أبياتها بوزن « فعْلن » .

وقد آثر الشعراء المحدثون القسم الأول والثانى بالنظم ، ولا نكاد نظفر منهم بشعر من القسم الثالث .

ومثال القسم الأول قول حافظ ابراهيم فى الحرب اليابانية الروسية [(١)]

أساحة للحـــــرب أم محشرُ	ومورد المـوت أم الكوثرُ
وهـذه جنـد أطاعوا هـوى	أربابهـم أم نعم تنحـــــر
لله ما أقسى قـلوب الأولى	قاموا بأمر الملك واستأثروا
وغـيرهم فى الدهر سـلطانهم	فأمعنوا فى الأرض واستعمروا
قد أقسم البيض بصلبـــانهم	لا يهجرون الموت أو ينصروا
وأقسم الصفـــــر بأوثانهم	لا يغمـدون السيف أو يظفروا
فمـــادت الأرض بأوتادها	حـين التـقى الأبيض والأصفر

* * *

فنحن نرى أن جميع الأشطر فى هذه القصيدة تنتهى بوزن « فاعلن »، وهو ملتزم فى جميع الأبيات لا يصيبه أى تغير أو تطور .

---

(١) سنة ١٩٠٤

أما المقياس «مستفعلن» فى حشو الأبيات فأحياناً يصير « متَفْعلن » وأحياناً نراه « مسْتَعِلن » ، وكلا هاتين الصورتين حسن عند أهل العروض ، غير أن بعض أهل العروض قد فضل الأولى على الثانية فى هذا البحر ، والبعض الآخر فضل الثانية على الأولى ، ومرجع هذا الاختلاف الذوق الشخصى . وقد ورد كل من هاتين الصورتين فى شعر القدماء والمحدثين على السواء ، ولا نكاد نلحظ أن الناظم قد آثر إحداهما . ففى الأبيات السبعة السابقة نلحظ أن « مستفعلن » فى الحشو قد صارت «متَفْعلن» سبع مرات وصارت « مسْتَعِلن » ست مرات . وما يصيب الحشو من تغيير لا يلتزم فى أبيات القصيدة الواحدة ، بل لا يلتزم فى البيت الواحد . ويجىء هذا التغيير فى كل أنواع البحر السريع لا فرق بين نوع وآخر كما سنرى .

ومثال القسم الثانى من القصائد قول شوقى :

هل تيم البان فؤاد الحمامْ	فناح فاستبكى جفون الغمامْ
أم شفه ما شفنى فانثنى	مبلبل البال شريد المنام
يهزه الأيك إلى إلفه	هز الفراش المدنف المستهام
وتوقد الذكريات بأحشائه	جمراً من الشوق حثيث الضرام
كذلك العاشق عند الدجى	يا للهوى مما يثير الظلام
ياعادى البين كفى قسوة	روعت حتى مهجات الحمام
تلك قلوب الطير حملتها	ما ضعفت عنه قلوب الأنام

ففى هذه القصيدة قد انتهت أبياتها بوزن « فاعلاتْ » ، والتزم هذا فى كل الأبيات . أما الأشطر الأولى من الأبيات فقد انتهى كل منها بوزن « فاعلن » دون تغيير أو تبديل إلا فى البيت الأول لأنه مصرع ولهذا انتهى شطره الأول بوزن « فاعلاتْ » كالشطر الثانى .

ونلحظ فى حشو هذه الأبيات نفس التغيير الذى شهدناه فى أبيات القسم

الأول ، أى أن « مستفعلن » تصير أحياناً « متَـفْعلن » ، وأحياناً أخرى « مسْـتَعِلن » . وقد وردت الصورة « مْتَفَعِلن » فى هذه الأبيات السبعة خمس مرات أما الصورة « مسْـتَعِلِن » فقد جاءت فيها تسع مرات .

والقسم الثالث من قصائد السريع لم يطرقه شعراؤنا المحدثون وإنما طرقه بعض القدماء فى النادر من الأحيان مثل قول البحترى فى مدح المعتز بالله :

برّح بى الطيف الذى يسرى وزادنى سكراً إلى سكرى
ونشوة الحب إذا أفرطت بالصبّ جازت نشوة الخمر
لله ما تجنى صروف النوى على حديث العهد بالهجر
مهزوزة القد إذا ما انثنت فى مشيها مهضومة الخصر
يلومنى فى حبها من يرى أن لجاج اللوم لا يغرى
لم أر كالمعتز فى حامه الوافى وفى نائله الغمر

. . .

فنحن نرى أن أبيات هذه القصيدة قد انتهت بالوزن « فعْلن » ، وأن هذا الوزن قد التزم فى كل الأبيات ، كما نرى أن الأشطر الأولى من الأبيات قد انتهت كلها بوزن « فاعلن » دون تغيير أو تبديل إلا فى البيت الأول لأنه مصرع

هذا وقد حدثنا أهل العروض عن نوع آخر من قصائد البحر السريع فيه تنتهى كل الأشطر بوزن « فعِلن » وذكروا أن « فعِلن » هذه حين تكون فى آخر البيت تغيرّ أحياناً إلى « فعْلن » من باب التخفيف ، ولا نكاد نظفر لهذا النوع فى الشعر القديم إلا بمثل واحد يذكرونه دائماً وهو قول المرقش الأكبر الشاعر الجاهلى :

هل بالديار أن تجيب صممْ لو كان رسم ناطقاً كلَّمْ
الدار قفر والرسوم كما رقش فى ظهر الأديم قلم

ديار أسماءَ الــتى تبلتْ قلــبى فعيــنى ماؤها يَسجُم
أضحت خــلاء نبتهــا ثئــد نوّر فيهــا زهوه فاعــتمّ
بل هل شجتْك الظعن باكرة كأنهن النخــل من مَلْهم
النشر مســك والوجوه دنا نير وأطراف البنان عــنم

ويقول مؤرخو الأدب فى شأن هذه القصيدة إنها من نادر الشعر الذى بدىء فيه الرثاء بالغزل .

ومما نلحظه فى هذه القصيدة النادرة أن حشو الأبيات قد اشتمل على أمثلة ثلاث ورد فيها المقياس « مستفعلن » فى صورة « متفاعلن » ، وهو ما يذْكرنا بالبحر الكامل ، ولم يقل أهل العروض إن مثل هــذا جائز فى البحر السريع ، مثل قوله :

ما ذنبنا فى أن غزا ملك من آل جفنةَ حازمٌ مرغِم

وقوله :

بيض مصاليتٌ وجوههم ليست مياه بحارهم بعُمُمْ

وقوله :

والعدْوَ بين المجلسين إذا ولّى العشىّ وقد تنادى العمّ

المنسرح

هــذا هو البحر الثانى الذى أبى معظم شعرائنا المحدثين النظم منه أو لم يستريحوا إليه ، وإلى موسيقاه ، فقد ورد فى الشعر الحديث من هذا البحر النزر القليل . ولعل الذين حاولوه منهم إنما أعجبوا بقصائد معينة قالها القدماء من هذا الوزن فنسجوا على منوالها ، ولعلهم وجدوا فى النظم منه عنتاً ومشقة ، ونحن حين نقرأ قصائده لا نكاد نشعر بانسجام فى موسيقاه ، ويخيل إلينا أن الوزن مضطرب

بعض الاضطراب . وقد هجره المحدثون وأغلب الظن أنه سينقرض من الشعر فى مستقبل الأيام . أما القدماء فقد نظموا منه على قلة أيضاً ، وإن كثرت قصائده فى عصور العباسيين وتنوع وزنه بعض التنوع . وحين نستعرض ما جاء من هذا البحر فى الشعر القديم والحديث نرى أن أكثر ما يجىء هـذا البحر على الوزن الآتى :

مستفعلن مفْعُولاتُ مسْتَعِلن

ويفترض أهل العروض أن « مسْتَعِلن » أصلها « مستفعلن » ، ولا معنى لهذا الافتراض الخيالى ، لأنا لا نعلم شعراً صحيح النسبة قد انتهت أشطره فى هذا البحر بوزن « مستفعلن » .

وقد جاء الشعر الجاهلى والإسلامى من الوزن السابق ، مثل قصيدة مالك ابن عجلان فى المذهبات :

إن سميراً أرى عشيرته قد حدبوا دونه وقد أنفوا

ومثل قول عمرو بن امرئ القيس :

يا مال والسيّد المعمم قد يبطره بعض رأيه السرف

وقول الجميح :

سائل معدا من الفوارس لا أوفوا بجيرانهم ولا غنموا

وقول ذى الأصبع العدوانى :

إنكما صاحبىّ لن تدعا لومى ومهما أضع فلن تسعا

• • •

كذلك جاء من هـذا الوزن معظم شعر المتأخرين وكل ما نظم من شعر المحدثين على ندرته .

ومثال المنسرح فى الشعر الحديث قول صاحب ديوان صرخة فى واد وقد فقد ساعته فقال مداعباً :

وساعة كالسوار حول يدى ضاعتْ فأوهى ضياعها جلدى

مازال يطوى الزمان عقربها حتى طواها الزمن للأبد

ضيعها نجلى الصغير وكم حملنى من خسارة ولدى

قالوا فداء له فقلت لهم وهل معى ما يقيم لى أودي ؟

من مسعدى إن أكن على سفر ومن يفى لى بالوعد إن أعد

التبست أيامى علىّ فلا أفرق بين السبت والأحد

واختلّ وقتى فإن وعدتك أن أزورك اليوم جئت بعد غد

. . .

فنحن نرى فى كل الأبيات السابقة أن أشطرها قد انتهت بوزن «مسْتَعِلن» ، وقد التزم هذا الوزن فى كل القصيدة التى منها هذه الأبيات . ولهذا يمكن أن نقول إن لقصائد المنسرح نوعاً واحداً كثر شيوعه ، ونظمت منه الكثرة الغالبة من قصائد هذ البحر .

فإذا نظرنا فى حشو الأبيات لاحظنا أن « مستفعلن » الأولى قد تصير « متْفَعِلن » وقد تصير « مسْتَعِلن »، وكلاهما حسن جيد كثير الورود فى هذا البحر، وإن كان أهل العروض يفضلون هنا « مستَعِلن » ، ولست أدرى وجهاً لهذا التفضيل . أما « مفعولاتُ » التى فى حشو الأبيات فكثيراً ما تصير «مفْعُلاتُ »، بل إن الذوق الموسيقى ليشهد بأن « مفْعُلاتُ » هنا أجود تستريح إليها الآذان وتطمئن إليها النفوس . ففى الأبيات الثمانية التى نظمها الشاعر الحديث نرى أن « مفعولات » جاءت على أصلها فى الشطر الثانى من البيت السادس وفى شطرى البيت السابع فقط . أما « مستفعلن » الأولى فقد وردت على صورتها الأصلية سبع مرات فى الأبيات الثمانية السابقة ، وتغيرت إلى « متْفَعِلن» خمس مرات ، وإلى « مستَعِلن » أربع مرات .

وقد حدثنا أهل العروض أن هناك نوعاً آخر لقصائد المنسرح فيه تنتهى الأبيات بوزن « مسْتَعْلن » بدلا من « مسْتَعِلن » ، وزعموا لنا أن هذا النوع قد روى عن القدماء ولكنهم لم يكثروا منه . فإذا بحثنا عن شاهد واحد من الشعر الجاهلى يؤيد هذا الزعم لا نكاد نظفر بشىء .

على أنه قد وردت أمثلة قليلة لهذا النوع من المنسرح فى شعر العباسيين كقول ابن الرومى :

لو كنت يوم الفراق حاضرنا   وهن يطفين لوعة الوجدِ
لم تر إلا دموع باكية   تسفح من مقلة على خد
كأن تلك الدموع قطر ندى   يقطر من نرجس على ورد

* * *

وقول البحترى :

كم حنين إليك مجلوبِ   ودمع عين عليك مسكوبِ
وأنت فى شحط نية قذف   يهون فيها عليك تعذيبى
شتان جفل الدمع بينهما   شوق محب ونأى محبوب
وما يزال الفراق يبحث عن   ثأر لدى العاشقين مطلوب

* * *

فنحن نرى أن الأشطر الأولى فى أبيات ابن الرومى والبحترى تنتهى بوزن « مسْتَعِلن » إلا حين يكون البيت مصرعاً مثل البيت الأول من قصيدة البحترى، ونرى الأبيات فى القطعتين تنتهى بوزن « مسْتَعْلن » .

وقد جاءنا صاحب ديوان الملاح التائه بمقطوعة من هذا النوع ربما كانت الفريدة فى الشعر الحديث ، فلا نعرف غيره بين شعرائنا المحدثين من نهج هذا النهج . وقد جعل عنوان مقطوعته « حلم ليلة » وجاء فيها :

إذا ارتقى البدر صفحة النهر   وضمنا فيه زورق يجرى
وداعبت نسمة من العطر   على محياك خصلة الشعر
حسوتها قبلة من الخمر   جن جنونى لها وما أدرى
أى معانى الفتون والسحر   ثغرك أوحى بها إلى ثغرى

* * *

وعدة هذه المقطوعة خمسة عشر شطرا كلها مصرعة كما رأيت .

وقد جاءنا أبو العتاهية ، وهو من ثار على قواعد العروضيين بنوع من المنسرح ينتهى كل أشطره بوزن « فعْلن » بدلا من « مسْتَعِلن » ، كقوله فى قطعة عدتها ١٤ بيتا :

الله أعلى يدا وأكبرْ   والحق فيما قضى وقدرْ
وليس للمرء ما تمنى   وليس للمرء ما تخير
هون عليك الأمور واعلم   أن لها مورداً ومصدر
واصبر إذا ما بليت يوما   فإن ما قد سلمت أكثر

* * *

وهذا النوع فى وزن المنسرح جاء به المتأخرون من الشعراء فى النادر من الأحيان ، ولكن المحدثين من شعرائنا قد اقتصروا على الوزن المألوف المعهود فى بحر المنسرح ، وهو الذى تنتهى أشطره بوزن « مسْتَعِلن » ، مثلهم فى هذا مثل الجاهليين وشعراء صدر الإسلام .

المديد

هذا بحر اعترف أهل العروض بقلة المنظوم منه ، وعللوا هذا فى بعض كتبهم بأن فيه ثقلا ! ولا أدرى ماذا عنوا بالثقل ونحن نشعر بانسجام موسيقاه ، ولا نرى فيها ما فى المنسرح مثلا من بعض الاضطراب .

وفى الحق أن هذا البحر يستحق دراسة خاصة فى ضوء بحر الرمل ، فربما أمكن نسبة ما نظم منه إلى بحر الرمل ، مع شرح ما فيه من تغير أو تحور جعله يباين الرمل فى تفاعيله ، فإذا أمكن هذا لم نحتج إلى بحر نسميه المديد ، وإنما هو الرمل فى صورة أخرى . ومن الممكن أن يقال أيضاً إن المديد وزن قديم جداً هجره الشعراء وأهملوا النظم منه ، ذلك لأنا لا نكاد نرى شاعراً قديماً قد نظم منه ما يستحق الذكر إلا تلك الأبيات التى تنسب للمهلهل بن ربيعة :

يا لبكر أنشروا لى كليباً   يا لبكر أين أين الفرار

تلك شيبان تقول لبكر   صرح الشر وبان السرار

وبنو عجل تقول اقيس   ولتيم اللات سيروا فساروا

وغير قصيدة طرفة التى مطلعها :

أشجاك الربع أم قدمهْ   أم رماد دارس حممهْ

وهى قصيدة عدتها نحو عشيرين بيتاً ، وقدورد فى بعض أبياتها المقياس « فاعلاتن » على صورة « فاعلاتُ » تلك الصورة القبيحة التى يختل معها الوزن ، مثل قوله :

تذكرون إذْ نقاتلكمْ   لا يضرّ معدما عدمُهْ

وقد ذكر أهل العروض أنواعاً عدة لبحرالمديد وفصلوا فيها تفصيلات ، فإذا نحن استعرضنا ما نظم منه لا نكاد نعثر إلا على نوعين :

(١) فاعلاتن + فاعلن + فاعلاتن

(٢) فاعلاتن + فاعلن + فعِلن

ونرى النوع الثانى أكثر شيوعا فى شعر المتأخرين على ندرته ، ونراه الوزن الوحيد الذى آثره من شعرائنا المحدثين حافظ والعقاد والجارم ، أما باقى شعرائنا

المعاصرين فقد أهملوا النظم منه وانصرفوا عنه إلى غيره من البحور . وقد نظم العقاد قطعة واحدة عدتها ٣٣ بيتاً ، ونظم منه حافظ أربع قطع عدتها جميعاً ٣٥ بيتاً ، ونظم منه الجارم قصيدة عدتها ٤١ بيتاً ، وهكذا نرى مبلغ انصراف شعرائنا المحدثين عن هذا الوزن من أوزان الشعر .

هناك إذن نوعان من القصائد لهذا البحر رويت لهما أمثلة قليلة من الشعر القديم ، وأكثرهما شيوعاً ذلك الذى نظم منه بعض شعرائنا المحدثين مثل قول حافظ إبراهيم :

ما لهذا النجم فى السحرِ قد سها من شدة السهرِ

خلته يا قوم يؤنسنى إن جفانى مؤنس السحر

يا لقومى إننى رجل أفنت الأيام مصطبرى

أسهرتنى الحادثات وقد نام حتى هاتف الشجرِ

* * *

فنحن نرى أن جميع الأشطر فى هذه القصيدة تنتهى بوزن « فعِلن » وهذا هو النوع الثانى من أنواع قصائد المديد .

وكذلك قول على الجارم :

طائر يشدو على فنن جدّد الذكرى لذى شجنِ

قام والأقوام صامتة ونسيم الصبح فى وهن

هاج فى نفسى وقد هدأت لوعة لولاه لم تكن

* * *

وقد ذكر أهل العروض أن هذا النوع قد ينتهى بوزن « فعْلن » بدلا من « فعِلن » ، ولكن الأشطر الأولى تبقى على حالها أى تنتهى بوزن « فعِلن » ويلتزم فيها جميعاً ، إلا حين يكون البيت مصرعاً . وقد ورد شاهداً لهذا فى أجزاء الأغانى الإثنى عشر الأولى ما لا يزيد على عشرة أبيات .

روى صاحب الأغانى [١] عن محمـد بن جعفر بن يحيى بن خالد أنه قال : شهدت أبى جعفراً وأنا صغير وهو يحدث ابن خالد جدي فى بعض ما كان يخبره به من خلواته مع الرشيد قال : يا أبت أخذ بيدى أمير المؤمنين ثم أقبل على حجرة يخترقها حتى انتهى إلى حجرة مغلقة ففتحها بيده ودخلنا جميعاً وأغلقها من داخل بيده ، ثم صرنا إلى رواق ففتحه وفى صدره مجلس مغلق فقعد على باب المجلس ، فنقر هارون الباب بيده نقرات فسمعنا حساً ، ثم أعاد النقر فسمعنا صوت عود ثم أعاد النقر ثالثة فغنت جارية ما ظننت والله أن الله خلق مثلها فى حسن الغناء وجودة الضرب ، « إلى أن يقول » ثم قال لها الرشيد غنى : طال تـكذيبى وتصديقى ، فغنت :

طـال تـكذيبى وتصديقى ... لم أجـد عهداً لمخلوق
إن ناسا فى الهوى غدروا ... أحدثوا نقض المواثيق
لا ترانى بعـدهم أبداً ... أشتكى عشقاً لمعشوق

* * *

قال فرقص الرشيد ورقصت معه ، ثم قال امض بنا فإنى أخاف أن يبدو منا ما هو أكثر من هذا فضينا ، فلما صرنا إلى الدهليز قال وهو قابض على يدى : أعرفت هذه المرأة ، قال قلت : لا يا أمير المؤمنين ، قال إنها عُليّة بنت المهدى ووالله إن لفظت به بين يدى أحد و بلغنى لأقتلنك » .

فنحن نرى البيت الأول من هذه الأبيات ينتهى شطره بوزن « فعْلن » لأنه مصرع ، ثم نرى البيتين بعده ينتهى الشطر الأول فيهما بوزن « فعِلن » والشطر الثانى بوزن « فعْلن » .

٢ — أما قصائد المديد التى وزن الشطر منها :

(١) جزء عاشر صفحة ١٧٨ طبعة دار الـكتب .

فاعلاتن + فاعلن + فاعلاتن

فليس لها فى الشعر الحديث أمثلة ، ولهذا نورد لها مثلا من شعر أبى العتاهية الذى نظم من المديد ما يقرب من سبعين بيتاً معظمها من هذا النوع ، مثل قوله :

إن داراً نحن فيها لدارُ ليس فيهـــا لمقـيم قرارُ
كم وكم قد حلها من أناس ذهب الليـــل بهم والنهـار
فهمُ الركب أصابوا مناخا فاسـتراحوا سـاعة ثم ساروا
وهمُ الأحباب كانوا ولـكن قدم العهـــد وشـط المزار
عميت أخبـــارهم مذ تولوا ليت شعرى كيف هم حيث صاروا

* * *

فنحن نرى الأشطر فى هذه القصيدة تنتهى بوزن « فاعلاتن » ، قد نرى « فاعلاتن » هذه تصير « فعِلاتن » ، سواء كان هذا فى الشطر الأول مثل قول المهلهـل :

تلك شيبان تقول لبـكر صرح الشر وبان السرارُ

أو فى الشطر الثانى مثل قول أبى العتاهية :

طالما كنت أحب التصابى فرمانى سهمــه وأصابا

وكلاهما حسن جيد فى القصيدة الواحدة ، بل حتى فى البيت الواحد كما نرى فى البيتين السابقين .

أما حشو الأبيات فيجرى عليه بعض التغير أو التحوّر ، ولا يلتزم هذا فى القصيدة سواء كانت من النوع الأول أو الثانى .

وأشهر ما يجرى على حشو أبيات المديد من تغيير أو تبديل أن نرى « فاعلاتن » تصير « فعِلاتن » أحياناً ، وأن نرى « فاعلن » تصير « فعِلن » . ففى أبيات أبى العتاهية السابقة نرى « فاعلاتن » فى الحشو وردت فى صورة

« فعِلاتن » خمس مرات ، ونرى « فاعلن » جاءت فى صورة « فعِلن » أربع مرات . هذا هو المشهور الحسن فى تغيرات الحشو ، أما ما أضافه أهل العروض من صور أخرى جائزة فى حشو الأبيات فلن نعرض له هنا لقبح موسيقاه وظهور الصنعة العروضية عليه .

كذلك ذكر أهل العروض ثلاثة أنواع أخرى لقصائد المديد لم نعثر على أمثلة لها فى الدواوين التى رجعنا إليها ، لهذا نؤثر ألا نعرض لها هنا بخير أو شر .

المتدارك

هذا هو البحر الذى لم يعرض له الخليل ، وينسب إلى الأخفش لأنه ، كما يعبر أهل العروض ، تدارك به على الخليل . وقد خلعوا على هذا البحر أسماء كثيرة ونعتوه بنعوت شتى . وليس يعنينا البحث عن سر هذه الأسماء بقدر ما يعنينا الكشف عن أمثلته فى الشعر العربي . وأول ما يمكن أن يسترعى الانتباه أن أمثلة هذا البحر وشواهده تكاد تكون متحدة فى كل كتب العروض وهى عبارة عن أبيات منعزلة غير منسوبة لأصحابها تبدو عليها الصنعة والتكلف ، فإذا نحن بحثنا فى كتب الأدب ودواوين الشعراء عن أمثلة أخرى لا نكاد نظفر بشيء .

وقد ذكر أهل العروض أن وزن الشطر من هذا البحر هو :

فاعلن + فاعلن + فاعلن + فاعلن

غير أنهم يكادون يجمعون على أن « فاعلن » هنا تجيء دائماً إما « فعِلن » أو « فعْلن » . فقد جاء بحاشية الدمنهورى ما نصه « حكم كثير بشذوذ هذا البحر سالماً وأن المطرد استعماله مخبونا »[1] .

---

(١) صفحة ٦٧ .

أما فى الشعر الحديث فقد هجره الشعراء وانصرفوا عنه إلا حين قلدوا قصيدة الحصرى التى مطلعها :

ياليلُ الصب متى غدهُ أقيام الساعة موعدهُ

فقد نظم شوقى قصيدة على نهج قصيدة الحصرى جاء فيها :

مضناك جفاه مرقدُه وبكاه ورحم عودهُ
حيران القلب معذبه مقروح الجفن مسهدهُ
أودى حرقاً إلا رمقاً يبقيه عليك وتنفده
يستهوى الورق تأوهه ويذيب الصخر تنهده
ويناجى النجم ويتعبه ويقيم الليل ويقعده
ويعلم كل مطوقة شجناً فى الدوح ترددِه
كم مد لطيفك من شرك وتأدب لا يتصيده
فعساك بغمض مسعفه ولعل خيالك مسعده

كذلك نظموا منه فى النادر من الأحيان الأناشيد القومية مثل نشيد شوقى تحت عنوان (النيل) جاء فيه :

النيل العذب هو الكوثرْ والجنة شاطئه الأخضرْ
ريان الصفحة والمنظر ما أبهى الخلد وما أنضر

وله نشيد آخر للكشافة ورد فيه :

نحن الكشافة فى الوادى جبريل الروح لنا حادى
يا رب بعيسى والهادى وبموسى خذ بيد الوطن

وله أيضاً نشيد على لسان الشباب مطلعه :

اليوم نسود بوادينا ونعيد محاسن ماضينا

ونشيد العـــز بأيدينا وطن نفديه ويفدينا

كما نظم شوقى فى مصرع كليو بترا أربعة أبيات من المتدارك جاءت صياحاً أو هتافاً للجنود مثل :

مرحى مرحى يحيا الفنُّ يحيا الشعر يحيـا اللحنُ

ومثل :

تحيا روما يحيا قيصرْ روما العظمى أبداً تنصرْ

فإذا نحن نظرنا فى بيتى شوقى نرى أن الشطر يتكون من « فعْلن » أربع مرات ، وأحياناً تكون « فعِلن » بالتحريك كما فى كلمة « أبداً » فى قوله : (روما العظمى أبداً تنصر) .

كذلك إذا نظرنا إلى أبيات الحصرى نرى تفاعيلها إما « فعِلن » أو « فعْلن » ولا شىء غير هذا .

لذلك نؤثر هنا أن نقصر أحوال المتدارك على ذلك الوزن الشائع الذى رويت له أمثلة قليلة ولكنها صحيحة النسبة كقصيدة الحصرى وأبيات شوقى .

ويروى أهل العروض أبياتاً ينسبونها لعلى بن أبى طالب فيقولون إنه مر براهب يدق الناقوس فقال لجابر بن عبد الله أتدرى ماذا يقول هذا الناقوس ، فقال الله ورسوله أعلم ، قال هو يقول :

حقاً حقاً حقاً حقاً صدقاً صدقاً صدقاً صدقاً

إن الدنيا قد غرتنا واستهوتنـــا واستلهتنا

لسنا ندرى ما قدمنا إلا أنا قـــد فرطنا

يا بن الدنيا مهلا مهلا زن ما يأتى وزنا وزنا

* * *

وقد جاءت تفاعيل هذه الأبيات كلها على وزن « فعْلن » . على أننا نشك فى هذه الرواية ، ونرى مسحة الصنعة والتكلف بادية على الأبيات . وقد سمى أهل العروض هذا البحر فيما سموه به ، « دق الناقوس » .

ولسنا ندرى سر انصراف الشعراء عن هذا الوزن من أوزان الشعر رغم انسجام موسيقاه وحسن وقعها فى الآذان ، ولعلهم وجدوه أليق بالأدب الشعبى لكثرة ما فيه من مقاطع ساكنة ، ولهذا شاع فى الزجل كما سنرى فى أوزان المولدين .

— ٤ —

الأوزان القصـــيرة

للشعر العربى أوزان أخرى غير التى تقدمت ، وتجمع هذه الأوزان صفة واحدة هى أنها قصيرة قليلة المقاطع ، و بعض هذه الأوزان تستقل بنفسها والبعض الآخر مختصرة من بحور تقدم ذكرها ، وتلك هى التى سماها أهل العروض بالمجزوءات . فالبحور القصيرة نوعان : بحور لا علاقة لها بما تقدم من أوزان شرحناها ، وأخرى مقتطعة من تلك الأوزان ، ونحن حين نعرض لتلك البحور القصيرة نؤثر أن نرتبها أيضاً حسب نسبة شيوعها فى الشعر العربى .

والذى نلحظه بوجه عام أن هذه البحور القصيرة لم تكن مألوفة فى الشعر القديم ولا سيما الجاهلى وشعر صدر الإسلام . ثم بدأ الشعراء يعنون بها أو ببعضها بعد ذلك ، ونظموا منها أشعاراً كثيرة وقصائد متعددة حين بدأ الناس يتغنون بالأشعار وكثر تلحينها فى عصور الغناء والطرب أيام العباسيين ، فكان الشاعر فى غالب الأحيان ينظم المقطوعة ثم يدفع بها لمغن أو جارية تصنع لها الأنغام وترددها فى مجالس الخلفاء أو الوزراء . ورأى الشعراء أن البحور القصيرة أطوع

فى الغناء والتلحين ، فأكثروا من نظمها ووجدت ارتياحاً إليها من عامة الناس وخاصتهم . على أن شعراء العصر العباسى كانوا أحياناً أخرى يقفون بين يدى الخليفة أو الوزير ينشدون الشعر إنشاداً ويلقونه إلقاء ولا سيما فى قصائد المدح والرثاء . فقد جمع إذن الشعر العباسى بين شعر يتغنى به وشعر ينشد فى المجالس والمحافل .

(١) مجزوء الكامل

هذا هو أكثر البحور القصيرة شيوعاً فى الشعر العربى ولاسيما الحديث منه . وهو كما يستنبط من اسمه مختصر البحر الكامل الذى تحدثنا عنه آنفا . فكما رأينا قبلا يتكون الشطر من البحر الكامل من المقياس « متفاعلن » مكررا ثلاث مرات ، أما فى مجزوء الكامل فمرتين فقط أى :

متفاعلن + متفاعلن

وبعض البحور السابقة لها مجزوءات ، ومجزوء كل بحر هو وزن هذا البحر بعد أن نسقط منه التفعيلة الأخيرة فى كل شطر . وقد تعود أهل العروض أن يعالجوا المجزوءات مع بحورها ، ولكنا نؤثر علاجها علاجا مستقلا مع نظائرها من البحور القصيرة .

وقد جاءت قصائد مجزوء الكامل فى الشعر الحديث على ثلاثة أنواع كلها شائعة ولا يفضل أحدها الآخر :

(١) تلك القصائد التى تنتهى كل أشطرها بوزن « متفاعلن » مثل قول حافظ ابراهيم على لسان طفلة :

أخشى مربيتى إذا طلع النهار وأفزعُ
وأظل بين صواحبى لعقابها أتوقع

لا الدمع يشفع لى ولا ... طـــول التضرع ينفع
وأخاف والدتى إذا ... جن الظلام وأجـــزع
وأبيت أرتقب الجـــزا ... ء وأعينى لا تهجع
ما ضرنى لو كنت ... أستمع الكلام وأخضع

* * *

فنحن فى هذه الأبيات الستة نرى الأشطر تنتهى بوزن « متفاعلن » سواء فى ذلك الشطر الأول أو الثانى من البيت ، غير أنا نلاحظ أن « متفاعلن » تصير أحيانا « مستفعلن » كما فى نهاية البيت الخامس وفى نهاية الشطر الأول من البيت السادس .

وقد عرفنا حين الحديث عن البحر الكامل أن « متفاعلن » تعادل فى الوزن الموسيقى « مستفعلن » ، وكلاهما حسن جيد فى الكامل ومجزوئه .

(٢) تلك القصائد التى تنتهى أبياتها بوزن « متفاعلاتْ » ، أما أشطرها الأولى فتنتهى بوزن « متفاعلن » على حالها كما فى النوع الأول ، إلا حين يكون البيت مصرعا ، مثل قول صاحب ديوان « صرخة فى واد » تحت عنوان « جنازة السلام » :

أرأيت إذ ولد السلامْ ... فنعوه من قبل الفطامْ
وضعته أوربا لنا ... ياليت أوربا عقام
طفل برىء ذاق من ... يد أمه كأس الحمام
لهفى عليه ممزق الأ ... وصال منتثر العظام
عصفت به ريح الوغى ... عصفا وغطاه القتام
فمضى شهيدا ماله ... قبر يزار ولا مقام
ليس السلام بسائد ... ما دام فى الدنيا حطام

فنحن نلحظ أن هذه الأبيات تنتهى بوزن « متفاعلاتْ » أو « مستفعلاتْ »

التى تناظرها ، وتنتهى الأشطر الأولى بوزن « متفاعلن » أو « مستفعلن » التى تناظرها ، إلا فى البيت الأول لأنه مصرع فيتبع فيه الشطر الأول الشطر الثانى من حيث النهاية .

(٣) تلك القصائد التى تنتهى أبياتها بوزن «متفاعلاتن» ، وتبقى فيه الأشطر الأولى كالنوعين السابقين أى منتهية بوزن « متفاعلن » ، إلا فى البيت المصرع مثل قول شوقى :

يا ناعما رقدت جفونهْ | مضناك لا تهدا شجونهْ
حمل الهوى لك كلهُ | إن لم تعنه فمن يعينه
بينى و بينك فى الهوى | سبب سيجمعنا متينه
الروح ملك يمينه | يفديه ما ملكت يمينه
ما العمر إلا ليلة | كان الصباح لها جبينه
بين الرقيب وبيننا | وادٍ تباعده حزونه
نغتابه ونقول لا | بقى الرقيب ولا عيونه

* * *

فنحن نرى هذه الأبيات تنتهى بوزن « متفاعلاتن » أو « مستفعلاتن » التى تناظرها ، وتنتهى الأشطر الأولى بوزن « متفاعلن » أو « مستفعلن » ، إلا فى البيت الأول لأنه مصرع .

تلك هى الأنواع الثلاثة التى نراها شائعة فى الشعر العربى يطرقها كل الشعراء ويرتاحون إلى موسيقاها . على أن أهل العروض قد حدثونا فى كتبهم عن نوع رابع لمجزوء الكامل قالوا : إن أبياته تنتهى بوزن « متفاعلْ » ، وهم يسوقون شاهدا لهذا بيتا واحدا لا ندرى قائله ، وإنما نراه يتردد فى كتبهم دون ذكر لناظمه أو إشارة إلى القصيدة التى اقتبس منها ، وهذا البيت المنفرد المنعزل هو :

وإذا همو ذكروا الإسا | ءة أكثروا الحسناتِ

لهذا نؤثر أن نمر بهذا النوع مروراً سريعا فأغلب الظن أنه وليد صناعة عروضية ، وليس من الأوزان التى طرقها الشعراء قديمهم أو حديثهم .

* * *

(٢) الهزج ومجزوء الوافر

تعود أصحاب العروض أن يعالجوا الوزن الذى يسمى بالهزج علاجا مستقلا ، وأن يفرقوا بينه و بين مجزوء الوافر ، ولكننا نؤثر النظر إليهما معاً لما بينهما من وجوه شبه تكاد تجعلهما وزناً واحدا .

وقد عرفنا آنفاً أن وزن الشطر من بحر الوافر هو :

مفاعلَتن + مفاعلَتن + فعولن

ومجزوء الوافر يتكون من هذا الوزن بعد أن نسقط التفعيلة الأخيرة « فعولن » ، أى أن وزن الشطر من مجزوء الوافر هو :

مفاعلتن + مفاعلتن

وقد رأينا قبلا أن المقياس « مفاعلتن » يجىء متحرك اللام أحياناً وساكنها أحياناً أخرى ، وكلاهما حسن جيد فى القصيدة الواحدة . وحين تكون اللام ساكنة أى « مفاعلْتن » يمكن أن نضع المقياس فى صورة أخرى هى «مفاعيلن» . فلا فرق بين « مفاعلْتن » الساكنة اللام و « مفاعيلن » فى أى شىء . وعلى هذا فمجزوء الوافر قد يكون مكوناً من « مفاعيلن » مكررة مرتين أى :

مفاعيلن + مفاعيلن

وهذا هو وزن الهزج أيضاً . فالهزج وزن وثيق الصلة بمجزوء الوافر ، ويلتبس الأمر فى بعض الأحيان فلا ندرى أيعد البيت من مجزوء الوافر أم من الهزج .

ويظهر أن الهزج تطور لمجزوء الوافر ، جاءت به عصور الغناء أيام العباسيين ولم يكن معروفا أيام الجاهليين[(١)] . فقد تطور الوافر أولا باقتطاع التفعيلة الأخيرة منه وبذلك تكون المجزوء ، ثم نظم هذا المجزوء بحيث يوافق الغناء العباسي فجاءنا الهزج . وقد ظلت نسبة شيوع الهزج فى أشعار العباسيين ضئيلة لا تكاد تجاوز ١٪ من مجموع الأشعار . وبقيت هذه النسبة كذلك فى كل العصور المتأخرة حتى جاء العصر الحديث واستحسن شعراؤنا هذا الوزن فى المسرحيات فأكثروا منه ووجدوه أطوع فى بعض المواقف التمثيلية .

والصفة التى تفرق بين الهزج ومجزوء الوافر هى أن « مفاعيلن » فى الهزج يجوز أن تصبح « مفاعيلُ » فقط ، وقد استقبحوا هذا فى الوافر ولم يستسيغوه . ولسنا ندرى لم استقبح أصحاب العروض تغير « مفاعيلن » إلى « مفاعيلُ » فى مجزوء الوافر واستحسنوه فى الهزج مع ما نرى بينهما من صلة وثيقة .

انظر مثلا إلى تلك الأغنية التى مطلعها :

سليمى أزمعت بينا فأين تقولها أينا
وقد قالت لأتراب لها زهر تلاقينا
تعالين فقد طاب لنا العيش تعالينا

• • •

ففى هذه الأبيات الثلاثة نلحظ أن « مفاعيلن » لم تصر إلى « مفاعيلُ » إلا فى البيت الثالث . ولو أنشد هذا البيت مع إطالة حركة النون فى « تعالين » والباء فى « طاب » والشين فى « العيش » لعادت « مفاعيلُ » إلى « مفاعيلن » ، وحينئذ يختلط الأمر علينا فلا ندرى أيعدّ البيت من الهزج أم من مجزوء الوافر .

---

(١) تروى عدة أبيات للغند الزمانى مطلعها :

أيا طعنة ما شيخ كبير يفن بالى

ويتعسف الشراح فى تخريج أو تأويل هذا البيت ، فهم يذهبون مثلا إلى أن ما ، زائدة !! مما يجعلنا نشك فى رواية هذه الأبيات التى جاءتنا على صورة الهزج .

ولقد رويت لنا أبيات الهزج مكتوبة لا منطوقة ، وربما كانوا ينشدون هذا النوع مع إطالة الحركة حتى تصبح « مفاعيلُ » فى السمع « كمفاعيلن » . وإذا صح هذا الفرض يكون مجزوء الوافر والهزج وزناً واحدا ، وإنما دعا الغناء إلى تقصير بعض الحركات أو إطالتها . ولا نكاد نعثر على الهزج فى أشعار العباسيين إلا فى صورة مقطوعات قصيرة نظمت لتغنى وتلحن ، وهذا هو سر تسمية العروضيين له بالهزج . ومما قد يستأنس به فى هذا الرأى أن بعض مقطوعات الهزج رويت مشتملة على « مفاعلتن » محركة اللام وهو ما نعهده فى الوافر وحده . انظر مثلا إلى قول الناظم فى الأغنية السابقة (١) .

إلى خـــود منعمة   خففن بها وفدّينا

تجد أن البيت قد اشتمل على « مفاعلتن » محركة اللام مرتين . فأبيات الهزج إذن قد تجىء فيها « مفاعلتن » محركة اللام ، وقد نراها ساكنة اللام أى « مفاعيلن » ، وأخيراً نرى « مفاعيلن » فى صورة « مفاعيلُ » فقط . فمراحل التطور ثلاث :

مفاعَلَتن ثم مفاعيلن ثم مفاعيلُ

فإذا جاءت الأبيات مكونة من مكرر « مفاعَلَتن » وحدها فذلك هو مجزوء الوافر فى صورته الأصلية القديمة ، وإذا رويت من مكرر « مفاعيلن » وحدها فهنا يلتبس الأمر بين مجزوء الوافر والهزج ، وإذا وصلتنا مكونة من مكرر « مفاعيلُ » وحدها فذلك هو الهزج المحض . وقد تشتمل الأبيات على الصور الثلاث كما فى الأغنية السابقة .

وقد كثر فى الهزج الحديث حين استقل وأصبح يعدّ وزناً قائماً بنفسه استعمال « مفاعيلُ » ، وقد تعودت الآذان هذا الوزن وأصبحت تستريح إليه . واستغل

---

(١) الأغانى جزء ثانى صفحة ٢٣٧ .

الشعراء رخصة جواز مجئ « مفاعيلن » و « مفاعيلُ » فى هذا الوزن فأكثروا منه ، وتحللوا من التزام « مفاعيلن » وحدها ، فأوشك من أجل هذا أن ينقرض مجزوء الوافر فى الشعر الحديث .

وربما كان أبو العتاهية من أكثر الشعراء نظما لمجزوء الوافر ، لأنه التزم « مفاعلَتن » فى معظم مقطوعاته ، مثل قوله فى قصيدة عدتها ٢٢ بيتاً ومطلعها :

ألا أين الألى سلفوا دعوا الموت واختطفوا
فوافوا حين لا تحفُ ولا طرف ولا لطف
ترص عليهم حفر وتبنى ثم تنخسف

* * *

وقد عُنى المحدثون بالهزج وهجروا مجزوء الوافر ، وأكثروا من نظم الهزج فى مسرحياتهم . فاستمع إلى صاحب رواية العباسة يقول على لسان الرشيد :

عجبنا لم نكن حربا على مصر ومن فيها
بذلنا الأمن واليسرَ ففاضا فى نواحيها
فلم تظلم أدانيها ولم تطغ أعاليها
ضمنا القوت والثوب لطاويها وعاريها
ولم نجب سوى الفضل بذلناه لعافيها
فهذى الفتنة الحمقا ء لم تفهم دواعيها

* * *

وبهذا انتفع الشعراء من جواز استعمال « مفاعيلُ » ، وسهل الأمر عليهم فى نظم هذا الوزن .

وممن أكثروا من نظم الهزج بين شعرائنا المحدثين صاحب ديوان الملاح التائه ، ومن خير شعره من هذا الوزن قوله :

دنا الليل فهيا الآ ن يا ربة أحلامى
دعانا ملك الحب إلى محرابه السامى
تعالى فالدجى وحىٌ أناشيــــد وأنغـام

. . .

سرت فرحته فى المـا ء والأشجـار والسحبِ
تعـالى نحـلم الآن فهذى ليلة الحب

. . .

فنحن نرى الأشعار الحديثة قد جاءت مزيجا من « مفاعيلن » و « مفاعيلُ » فى بحر الهزج . غير أن بعض شعرائنا المحدثين قد عادوا أحيانا بوزن « مفاعيلن » إلى « مفاعلتن » المحركة اللام ، وهو ما لم يقل به العروضيون فى بحر الهزج ، مثل قول صاحب الملاح التائه فى الأغنية السابقة :

هنـاك على ربى الوادى لنا مهد من العشبِ
يلف الصمت روحينا ويشدو بلبل الحب

. . .

هذا هو ما شاع فى مجزوء الوافر والهزج ، غير أن أهل العروض يذكرون نوعا آخر من الهزج فيه تنتهى الأبيات بوزن « فعولن » بدلا من « مفاعيلن »، ويستشهدون عليه ببيت منفرد لا ندرى قائله هو :

وما ظهرى لبــاغى الضيم بالظهر الذلولِ

ولم نعثر فى الدواوين التى رجعنا إليها على مثل آخر لهذا النوع ، ولذا نرجح أنه صناعة عروضية ، ونؤثر أن نضرب عنه صفحا ، إذ لا يصح أن نستنبط وزنا من أوزان الشعر ببيت منفرد منعزل لا ندرى شيئا عن القصيـدة التى اقتبس منها .

(٣) المجتث

هذا بحر طرب له الشعراء المحدثون فأكثروا من نظمه ولاسيما فى مسرحياتهم، ولا نكاد نعلم شيئاً عن هذا الوزن قبل عصور العباسيين حين بدأ الشعراء ينظمون منه مقطوعات قصيرة أغلب الظن أنها كانت تلحن و يتغنى بها . وقد ظلت نسبة شيوع هذا البحر فى الأشعار القديمة ضئيلة حتى جاء المحدثون فنهضوا بها واستعذبوا الوزن وموسيقاه . ور بما كان من أكثر شعرائنا المحدثين نظما منه فى غير المسرحيات حافظ إبراهيم .

ونحن حين نستعرض ما نظم من هذا البحر قديماً وحديثاً نرى أن الشطر منه يتكون غالباً كما يلى :

مستفعلن + فاعلاتن

ونرى أن « مستفعلن » تجيء أحياناً « متَفْعلن » وكلاهما حسن جيد ، لا يلتزم فى القصيدة الواحدة ، بل ولا فى البيت الواحد : كذلك نرى أن « فاعلاتن » فى نهاية البيت قد تجيء على صورتين أخريين :

فعِلاتن ، فالاتن

أما فى نهاية الشطر الأول فيجوز أن تجيء « فاعلاتن » فى صورة « فعِلاتن » فقط ، ما لم يكن البيت مصرعاً .

انظر مثلا إلى ما جاء فى رواية العباسة :

جعفر :

بين الجوانح قلبُ ... مدله بك صبٌّ
يعطو إليك ويهفو ... فإن دجا الليلُ يصبو
محلأٌ عنك صاد ... والورد ملآن عذب
هواك لى حين أغفو ... جوى وحين أهب

العباسة :

فما نفى البرح حب ولا شفى الوجد قرب
لما رأيتك رنت نفس وصفق قلب

* * *

فنحن نرى فى هذه الأبيات أن « مستفعلن » وردت خمس مرات ، ولكن « متَفْعلن » جاءت سبع مرات ، كما نرى أن « فاعلاتن » وردت ست مرات ومثلها « فعِلاتن » .

فإذا نظرنا إلى ما جاء فى نفس الرواية على لسان « الفضل » إذ يقول :

بأمر مولاى فابقوا فإنكم ضيفانهْ
أظلكم برضاه وعمَّكم إحسانه
وبعد غير بعيد يضمكم إيوانه
فى مجلس قد أعدت ألوانه وقيانه

* * *

نرى أن الأبيات الثلاثة الأولى قد انتهت بوزن «فالاتن» ، ولكن البيت الرابع قد انتهى بوزن « فعِلاتن » ، فى حين أننا نرى الأشطر الأولى تنتهى إما بوزن « فاعلاتن » كما فى البيت الأول والرابع ، أو « فعِلاتن » كما فى البيت الثانى والثالث ، ولا يصح غير هذا ما لم يكن البيت مصرعا .

وقد قال حافظ قصيدة تحت عنوان « سوق عكاظ » جاء فيها :

أتيت سوق عكاظ أسعى بأمر الرئيسِ
أزجى إليه قواف منكسات الرءوس
ليست بذات رواء تزهى به فى الطروس
ولا بذات جمال يسرى بها فى النفوس

* * *

إلى أن يقول فى نفس القصيدة :

عهد سما الشعر فيه　　إلى مجال الشموس
ووِرده كان أصفى　　من مورد القاموس

* * *

فنحن هنا نرى البيت الأخير قد انتهى بوزن « فالاتن » ، وانتهت باقى الأبيات بوزن « فاعلاتن » ، أما فى الأشطر الأولى فلا يصح مجىء « فالاتن » ، إلا إذا كان البيت مصرعا كأن يقول قائل :

لما ضناه الحبُّ　　ناجى الحبيبَ القلبُ
مستعطفاً ، يتمنى　　لو أن جدواه تحبو

* * *

هذا وقد ذكر أهل العروض أحوالا أخرى لبحر المجتث عدوا بعضها صالحا مقبولا والبعض الآخر قبيحاً مرذولا ، غير أن قولهم هذا يعوزه الدليل من شعر صحيح النسبة ، ولم نعثر فى كل ما رجعنا إليه على أمثلة تبرهن على ما زعموا إلا تلك الشواهد المنفردة المنعزلة التى ساقوها لنا ، لهذا نؤثر هنا أن نضرب صفحاً عن تلك الأحوال التى ليست فيما يظهر إلا وليد صناعة عروضية .

(٤) مجزوء البسيط ومخلع البسيط

من البحور القصيرة التي عنى بها أهل العروض وأسهبوا فى شرحها وفصلوا فى أنواعها ما يسمى بمجزوء البسيط ، ووزن الشطر منه :

مستفعلن + فاعلن + مستفعلن

وقد قالوا إن لقصائده أنواعاً ثلاثة : نوع تنتهى أبياته بالوزن الأصلى « مستفعلن » ، وآخر تنتهى بوزن « مستفعلاتْ » وثالث تنتهى بوزن « مستفعلْ » ، ثم مثلوا لكل نوع من هذه الأنواع الثلاثة ببيت منفرد لا ندرى قائله ،

ولا القصيدة التى اقتبس منها ، إلا النوع الثانى فقد نسبوا شاهده إلى المرقش الشاعر الجاهلى . ثم ذكروا أن بعض قصائد مجزوء البسيط تنتهى كل أشطرها بوزن « مستفعلْ » ، ومثلوا لهذا أيضاً ببيت منفرد منعزل غير محقق النسبة .

فإذا بحثنا فى الأشعار قديمها وحديثها لا نـكاد نعثر على أمثلة تؤيد ما ذهب إليه أهل العروض ، إلا تلك القصيدة التى تنسب إلى المرقش الأصغر والتى رويت فى المفضليات ، وقد جاء فيها :

لابنة عجلانَ بالجو رُسومْ	لم يتعفَّينَ والعهد قديمْ
لابنة عجلان إذ نحن معا	وأى حال من الدهر تدوم
أمن ديار تعفّي رسمها	عينك من رسمها بِسَجوم
أضحتْ قفاراً وقد كان بها	فى سالف الدهر أرباب الهجوم

* * *

وعدة هذه القصيدة ٢٢ بيتاً ، وتنتهى كل أبياتها بوزن « مستفعلاتْ » فيما عدا البيت الثالث فلا يكاد ينسجم آخره مع الأبيات الأخرى . أما أشطرها الأولى فتنتهى بوزن « مستفعلن » إلا فى مطلع القصيدة لأنه مصرع ، ولهذا تبع الشطر الأول الشطر الثانى فى الانتهاء بوزن « مستفعلاتْ » .

فوزن مجزوء البسيط إن صح أن قوماً غير المرقش الأصغر قد نظموا منه بحر لم يضمن لنفسه البقاء مع الأيام ، ولم يعد يستسيغه الشعراء ، وإنما أصبحوا يميلون إلى نوع مشتق منه هو الذى سماه أهل العروض بمخلع البسيط . وقد أجمعوا على أن مخلع البسيط من اختراع المولدين ، وأنه لم يكن معروفا قبل عهود العباسيين .

ووزن الشطر من مخلع البسيط هو :

مستفعلن + فاعلن + فعولن

وقد نظم منه الشعراء على قلة فى كل العصور ، وقد طرقه بعض شعرائنا المحدثين فى النادر من الأحيان . وربما كان البارودى أكثر الشعراء المحدثين نظما منه ، أما شوقى فلا نعرف له بيتاً واحداً من مخلع البسيط . والذى يمكن أن يلاحظ على نظم المحدثين من هـذا البحر أنهم استساغوا فى حشوه أن تأتى « مستفعلن » فى صورة « مسْتَعِلن » فى بعض الأحيان ، فى حين أنهم نفروا من هذا التغيير فى البسيط التام كما عرفنا آنفاً . كذلك نلحظ أنهم التزموا «فاعلن» فى حشو البيت دون تغيير أو تبديل ، ولم يحوروها إلى « فعِلن » كما هو الحال فى البسيط التام .

وقد اضطر على الجارم إلى استعمال «فعَلن» فى بيت واحد من نشيد الكشافة الذى عدته ٣٥ بيتاً ومطلعه :

مصر اسلمى واسلمى وسودى ... يا ألف الكون والوجود
نهضت والأرض فى دجاها ... والشمس والبدر فى المهود

. . .

وهذا البيت هو :

إلى الأمام إلى الأمام ... إلى المعالى إلى الخلود

انظر إلى قول البارودى :

هل لسلام العليل ردُّ ... أم لصباح اللقاء وعدُ
أبيت أرعى الدجى بعين ... غذاؤها مدمع وسهد
لا صاحب إن شكوت حالى ... يرثى ولا سامع يردُّ
بين قنان علا سراها ... من سترات الغمام بُرد
أظل فيها أنوح فردا ... وكل نائى الديار فرد
فمن لقلبى بظبى واد ... بين وشيج الرماح يعدو
صار بحكم الهوى مليكى ... وما لحكم الهوى مرد

فنحن نرى أن جميع الأشطر تنتهى بوزن « فعولن » ، كما نرى أن « فاعلن » فى الحشو لا يصيبها تغيير أو تبديل . أما « مستفعلن » فقد جاءت على أصلها فى هذه الأبيات الستة مرتين فقط ، وجاءت فى صورة « متَفْعلن » ست مرات و « مسْتَعِلن » ست مرات أيضاً . وربما كان البارودى أكثر الشعراء المحدثين تقبلا لصورة « مسْتَعِلن » ، بدلا من « مستفعلن » ، فقد نظم صاحب ديوان صرخة فى واد قصيدة عدتها ٢٩ بيتاً من مخلع البسيط لم ترد فيها هذه الصورة ولا مرة واحدة ، وقد جعل عنوان هذه القصيدة « نعى الشتاء » وجاء فيها :

تعادل الليـل والنهارُ وأدرك القرّ الاحتضارُ
وراح فصل الشتاء يهوى فى هوة ما لها قرار

* * *

كذلك ما جاء فى رواية العباسة على لسان جعفر :

عباستى قد ضنيت شوقا ولوعة فانقعى أوامى
يا جنـة القلب أسعفيه ينهضْ بأدوائه الجسـام
يا متعة النفس فابرديها تهدأ بها لفحة الضرام
يا هجعة العين أدركيها قد سـاجلت باكى الغمام

* * *

والغريب أن « حافظ » قد نظم من هذا البحر قصيدة عنوانها « البورصة » غيّر فى بعض أبياتها « فعولن » إلى « فعولْ » فقط ، وهو ما لم يقل به أهل العروض ولـكنه حسن الموسيقى جيدها فاستمع إليه :

ببابك النحس والسعودُ وموقف اليأس والرجاء
وفيك قد حارت اليهودُ يا مطلع السعد والشقاء

* * *

ووجهك الضاحك العبوسُ قد ضاق عن وصفه البيانْ

كم سطرت عنده طروس بقسمة العـز والهوانْ
وطؤطئت دونه رءوسُ يهتز من خوفها الزمانْ

* * *

(٥) مجزوء الخفيف

حين يذكر اسم مجزوء الخفيف يتبادر إلى أذهاننا بعد أن عرفنا وزن الخفيف التام أن وزن المجزوء يتحتم أن يكون فى الشطر الواحد :

فاعلاتن + مستفعلن

وقد صور أهل العروض « مستفعلن » هنا أيضاً فى صورة غريبة لا داعى لها كما فعلوا فى الخفيف التام وهى : « مستفع لن » !! ولعلهم لجأوا إلى هذا لأنهم رأوا « مستفعلن » هنا لا يعتورها ما عهدناه من مجيئها أحياناً مسْتَعِلن فى بعض البحور مثل مخلع البسيط . وليس من الضرورى أن تتحد أحكام التفعيلة الواحدة فى كل البحور التى تقع فيها ، فلكل بحر موسيقاه الخاصة . لهذا نؤثر تصوير هذه التفعيلة فى صورتها العادية .

وقد ذكر أهل العروض أن لقصائد مجزوء الخفيف أنواعاً ثلاثة ، مثلوا لكل منها ببيت واحد من الشعر . فإذا نحن استعرضنا ماروى من أشعار قديمة وحديثة لا نكاد نرى لهذا البحر إلا نوعاً واحداً تبعه كل الشعراء والتزموه جميعاً لا فرق بين المحدثين والقدماء ، وهذا النوع هو أن يتكون شطر البيت كما يلى :

فاعلاتن + متَفْعِلن

وقد كثر ورود « فاعلاتن » هنا فى صورة « فعِلاتن » ، ولم يلتزم هذا فى القصيدة الواحدة ، بل ولا فى البيت الواحد .

فلنستمع إلى صاحب ديوان صرخة فى واد إذ يقول تحت عنوان « العيد والأزمة » :

ها هو العيد قد أطلْ ما توارى من الخجلْ
حــلَّ ضيفاً ولا قرى لا على الرحب إذ نزل
ما لديــنــا ضحية أو جديد من الحلل
يا لعيد مســـالم لم يخف بطشه حمل
يسرح الطـــير آمنا فيه والناس فى وجــل

* * *

ففى جميع هذه الأبيات نرى الوزن واحداً وهو :

فاعلاتن + متَفْعِلن

وما أجمل هذا الحوار بين ليلى وقيس فى مجنون ليلى :

ليلى : قيس

قيس : ليــــلى بجــــانبى كل شىء إذن حضرْ

ليلى : جمعتنـــا فأحسنت ساعة تفضـــل العمر

قيس : أتجدّين

ليلى : ما فؤا دى حـــديد ولا حجرْ

لك قلب فسـله يا قيس ينبئك بالخـــبر

قد تحملت فى الهــوى فوق ما يحمـــل البشر

قيس : لست ليــــلاى داويا كيف أشــكو وأنفجر

أشرح الشوق كله أم من الشوق أختصر

ليلى : نبّنى قيس ما الذى لك فى البيد من وطر

لك فيهـــا قصـائد جاوزتهـــا إلى الحضر

كل ظبى لقيتـــه صغت فى جيده الدرر

أترى قد ســـلوتنا وعشقت المهـا الأخر

قيس : غرت ليلى من المهــا والمهــا منـك لم تغر

حبَّب البيـد أنها بك مصبوغة الصور
لست كالغيد لا ولا قمر البيـــد كالقمر

* * *

ففى هذا الحوار نرى أن «فاعلاتن» جاءت فى صورة « فعِلاتن » تسع مرات.

هذا هو مجزوء الخفيف كما تدلنا عليه الأشعار الصحيحة الرواية ، غير أن أهل العروض يذكرون أن من قصائد مجزوء الخفيف ما تنتهى أبياته بوزن « فعولن » ، و يستشهدون على هذا ببيت منفرد منعزل لا ندرى قائله ، ثم ينسبون نوعاً ثالثاً لأبى العتاهية فيه تنتهى كل الأشطر بوزن « فعولن » مثل قوله :

عتبُ ما للخيـــــال خـــبرينى و مالى

فلما قيل لأبى العتاهية خرجت عن العروض قال : أنا سبقت العروض . وسواء صحت هذه الرواية عن أبى العتاهية أم لم تصح ، فالذى لا نشك فيه أن جميع الشعراء قد التزموا فى مجزوء الخفيف وزناً واحداً هو الذى مثلنا له آنفاً . ولم أعثر فى أجزاء الأغانى العشر الأولى على ما يخالف هذا ، إلا بيت واحد فى مقطوعة صغيرة هو :

لو تراه كالظبى يسنح حيناً و يبرح

فقد جاء الناظم هنا فى آخر الشطر الأول بوزن « مستفعلن » على أصلها ، وهو مالا نعرفه لشاعر آخر .[1]

---

(١) أغانى جزء سابع صفحة ١٧١ .

٦ — مجزوء الرمل

ذكر العروضيون فى كتبهم أن قصائد هذا البحر ثلاثة أنواع ، وزاد بعضهم نوعاً رابعاً . فإذا استعرضنا ما روى من أشعار قديمها وحديثها لا نكاد نظفر إلا بنوع واحد ، وهو ذلك الذى يتكون الشطر منه كما يلى :

فاعلاتن + فاعلاتن

وقد جاء بالأغاني من هذا الوزن مقطوعات قصيرة ، وظل الشعراء بعد عصر الأغانى ينظمون منه على قلة حتى جاء شوقى فأكثر منه فى مسرحياته ، وتبعه فى هذا صاحب رواية العباسة . وربما كان شوقى من أكثر الشعراء المحدثين طرباً بهذا البحر ، ومن خير أشعاره وأسهلها قوله :

منك يا هاجرُ دائى ويكفيك دوائى
يا منى روحى ودنيا ى وسؤلى ورجائى
أنت إن شئت نعيمى وإذا شئت شقائي
ليس من عمرى يوم لا ترى فيه لقائى
وحياتى فى التدانى ومماتى فى التنائى
نمْ على نسيان سهدى فيك واضحك من بكائى

* * *

ففى هذه الأبيات يتكون الشطر من « فاعلاتن » مكرراً مرتين ، غير أن « فاعلاتن » هنا تجيء أحياناً فى صورة « فعِلاتن » ، وكلاهما حسن جيد تميل الآذان إليه وتستريح إلى موسيقاه .

وقد رويت للمحدثين أشعار فيها الأبيات تنتهى بوزن « فاعلاتْ » بدلا من « فاعلاتن » وهو ما لم يقل به أهل العروض ، ولكنه مع هذا أو رغم

هذا حسن الموسيقى تطمئن إليه النفوس، وقد أكثر شوقى من هذا فى مسرحياته.
وربما كان العقاد أول من تصرف هـــذا التصرف فى قوله تحت عنوان
« حسناء عمياء » :

قرة العـــين عـزاءٌ لك فى الـكون المنيرْ
إن طـرفاً يأسر النـا س هـو الآن أسـيرْ
إن سحراً غاض من عينيـــك هيهات يحـــور
صــدت الشمس ضياها عنك يا أخت البـدور

* * *

وهكذا استباح الشعراء المحدثون لأنفسهم هـذا التصرف فى وزن مجزوء الرمل . ففى الأبيات السابقة نلحظ أنها جميعاً تنتهى بوزن « فاعلاتْ » أو نظيرها « فعِلاتْ » ، ولـكن الأشطر الأولى تنتهى بوزن « فاعلاتن » ، إلا فى حالة التصريع .

فاستمع إلى شوقى حين بدأ رواية كيلوباترا يقول :

يومنا فى « اكتيوما » ذكره فى الأرض سارْ
اسـألوا أسـطول روما هـــل أذقناه الدمارْ

* * *

أحرز الأسطول نصرا هز أعطـــاف الديارْ
شرفا أسـطول مصرَ حـزت غايات الفخـار

* * *

ويقول فى مجنون ليلى :

قيس عصفور البوادى وهزار الربواتْ
طرت من وادٍ لوادى وغمرت الفلوات
إيه يا شـاعر نجـــد ونجىّ الظبيات

أضمر الحب وأبد لأعف الفتيات

. . .

هذا هو مجزوء الرمل كما نعرفه من استقراء الأشعار الصحيحة النسبة ، أما ما رواه أهل العروض من أن هناك قصائد من مجزوء الرمل تنتهى أبياتها بوزن «فاعلاتان» ، فلم نعثر على أمثلة لها غير بيتين جاءا فى صفحة ٩٦ من الجزء الثانى لكتاب الأغانى ، وقد نسب هذان البيتان إلى عدى بن زيد وهما :

أيها الركب المخبّو ن على الأرض المجدّونْ
وكما أنتمْ كنّا وكما نحن تكونونْ

. . .

ولهذا نؤثر أن نضم هذا النوع إلى الأنواع الأخرى التى أشار إليها أصحاب العروض ، واستشهدوا عليها بأبيات منفردة منعزلة لا ندرى قائلها .

الرجز

هذا هو البحر الذى آثرنا أن نعالجه علاجاً مستقلا وأن نفرد له فصلا خاصاً وذلك لكثرة حديث أهل الأدب عنه ، ونظرتهم إليه على أنه أصل الأوزان أو أقدمها . فهم حين يتحدثون عن نشأة الشعر العربى ينسبون هذه النشأة عادة إلى توقيع الجمال فى الصحراء وإلى وقع خطاها فوق الرمال ، ويربطون بين حداء الإبل ووزن الرجز . فاستمع إلى صاحب كتاب آداب اللغة العربية إذ يقول[1] : «والرجز يشبه بتوقيعه على مقاطعه مشى الجمال الهوينا . ولو ركبت ناقة ومشت بك الهوينا لرأيت مشيها يشبه وزن هذا الشعر تماماً . فكان العرب يحدونها به إذا أرادوا

(١) جزء أول صفحة ٦١ (جورج زيدان) .

سيرها وئيداً وربما كان شاعرهم عاشقاً فيتذكر حبيبته وهو يسوق ناقته فيحدوها بأبيات على وزن الرجز » .

كذلك يقول السيد توفيق البكري فى مقدمة كتابه أراجيز العرب «الرجز بحر من بحور الشعر معروف وتسمى قصائده الأراجيز واحدها أرجوزة ويسمى قائله راجزاً . وإنما سمى الرجز رجزاً لأنه تتوالى فيه حركة وسكون يشبه بالرجز فى رجل الناقة ورعدتها ، وهو أن تتحرك وتسكن ثم تتحرك وتسكن ، ويقال لها حينئذ رجزاء »

أما أهل العروض فيشيرون فى كتبهم إلى أنواعه المتعددة ويروون أنواعاً منه استحدثها المولدون ، ويعللون توسع المولدين فى هذا الوزن بأنه إنما كان « اعتماداً على كثرة توسع العرب فيه . قال ابن برى وغيره : للعرب تصرف واتساع فى الرجز لكثرته فى كلامهم ولسهولته وعذوبته »[1] .

ويذكر مؤرخو الأدب فى مواضع كثيرة أن الكلام قد يجئ على وزن الرجز دون عمد أو قصد ، بل يكون وزنه عفواً وبمحض المصادفة . وقد جرى هذا النوع من القول على لسان النبى صلعم فى يوم حنين إذ قال :

أنا النبى لا كذبْ　　　أنا ابن عبد المطلبْ

فلما أصيبت أصبعه بجرح فى أثناء المعركة قال :

هل أنت إلا أصبع دميتِ　　　وفى سبيل الله ما لقيتِ

ويحدثوننا أن الرجز « كان ديوان العرب فى الجاهلية والإسلام وكتاب لسانهم وخزانة أنسابهم وأحسابهم ومعدن فصاحتهم وموطن الغريب من كلامهم ، ولذلك حرص عليه الأئمة من السلف واعتنوا به حفظاً وتدويناً ، قيل إن الأصمعى كان يحفظ ألف أرجوزة وقيل مثل ذلك عن أبى تمام وغيره ، ومن وصاياهم

---

(١) حاشية الدمنهورى صفحة ٥٣ .

المعروفة رووا أبناءكم الرجز فإنه يهرِّت أشداقهم ، ولم تكن العرب فى الجاهلية تطيل الأراجيز وإنما أطالها المخضرمون والإسلاميون »[(١)] .

ثم نسمع عن الرجز فى مواضع أخرى ، فيصفه الأدباء بأنه مطية الشعر أو حمار الشعراء ، أو غير ذلك من النعوت والأوصاف .

نقرأ كل هذا عن الرجز فإذا نحن رجعنا إلى ما روى منه نراه يمثل نسبة ضئيلة من الشعر إذا قيس ببحر كالطويل أو الكامل . أما فى العصر الجاهلى فلا نكاد نعثر على شىء من أراجيزه . فأين تلك العناية بروايته وتدوينه كما يحدثنا مؤرخو الأدب ! ولما كان عهد الأمويين اشتهر بالرجز قوم أطالوا فى قصائده ، وتفننوا فى أوزانه أمثال أبى النجم وذى الرمة والعجاج ورؤبة .

وقد عاش هؤلاء الرجاز مع من اشتهروا من الشعراء ، معتزين بفنهم ينظمونه فى معظم أغراض الشعر من غزل أو مدح أو فخر . ويراهم بعض الشعراء أحط منهم منزلة وأقل منهم مكانة ، بل كان يترفع بعض الشعراء عن تقليدهم ويسمون بشعرهم إلى ما فوق الرجز والرجازين . وأقدم ما روى لنا من الأراجيز إنما يرجع إلى العصر الأموى ، وإلى قوم فيه عرفوا بنظمه والإكثار منه ، فالكثرة الغالبة من الأراجيز التى رويت لنا تنسب للعصور الإسلامية . وقد جمع السيد توفيق البكرى فى كتابه قدراً منها ، وكلها حين تكون منسوبة إنما نسبت لثلاثة من الرجاز هم : ذو الرمة والعجاج ورؤبة .

ونحن حين نتتبع أشعار الشعراء فى كل العصور نظفر بنسبة ضئيلة لا تتناسب وشهرة الرجز فى الأدب العربى .

ولا شك أن الجاهليين قد نظموا منه مقطوعات قصيرة شاعت بين الناس وتناقلتها الألسنة . ولكنها لم تدون فيما بعد أو لم يرها الرواة مما يستحق أن يدون وأن يتأدب بها ، وذلك لأنها تمثل الأدب الشعبى عند الجاهليين . فالرجز فن

---

(١) مقدمة أراجيز العرب .

مستقل من فنون القول ، وهو القالب الذى آثره القدماء للآداب الشعبية . فالناس فى لهوهم وعبثهم ، فى أسواقهم و بيعهم وشرائهم ، فى بعض أغانيهم وغزلهم ، فى دعاباتهم وفكاهتهم ، فى القصص والحكايات ، فى كل ما يعرض لهم من شئون فى حياتهم العادية التى تخلو من مواقف الجد والجلال ، كانوا يعمدون إلى الرجز فيروحون به عن أنفسهم و يعبرون به عما يمكن أن يجيش فى صدورهم من معان هى ملك لهم جميعاً ، وأخيلة وصور فى متناولهم جميعاً العامة منهم والخاصة . ولله در الباقلانى إذ يقول :[1] « وأما الرجز فإنه يعرض فى كلام العوام كثيراً » .

فموقف الرجز من الأدب الجاهلى موقف الزجل من الآداب الحديثة . فلم ينظمه القدماء فى تلك اللغة النموذجية الأدبية التى نزل بها القرآن الكريم ، والتى عنى بها الخاصة من العرب ، وتنافسوا فى إجادتها ، وعدوها مظهر الفصاحة والبلاغة ، تلك اللغة التى اتخذوها أداة القول فى مواقف الجد ، فى مناظراتهم ومساجلاتهم ، فى الفخر والمدح ، تلك اللغة التى لم تكن فى متناول كل الناس ، والتى كان يتأدب بها المثقفون من العرب ممن أتيحت لهم فرص شهود تلك المؤتمرات الثقافية التى سماها القدماء بالأسواق كعكاظ وذى المجنة والمربد[2] .

و يحتمل أن الأراجيز كانت فى الجاهلية تشتمل على صفات اللهجات العربية من كشكشة وعنعنة وعجعجة ، كان فيها كل الصفات الصوتية التى فرقت بين لهجات العرب ، كانت تمثل أدب القبيلة لا أدب العرب جميعاً ، يستمتع بها المرء فى قبيلته ، ولا يكاد يستسيغ غيرها من أراجيز فى القبائل الأخرى . فالأراجيز فى العصر الجاهلى كانت تمثل الآداب الشعبية المحلية أبدع تمثيل ، وتصور حياة القبيلة وأصحاب اللهجة الواحدة خير تصوير . ولو قد رويت لنا تلك الأراجيز الجاهلية

---

(١) إعجاز القرآن صفحة ٥٨ .

(٢) انظر للمؤلف كتاب اللهجات العربية صفحة ٢٧ .

لحدثتنا عن كثير من حياة القبائل الاجتماعية ، ولوضحت لنا تلك الروايات المبتورة المتناثرة عن اللهجات القديمة .

فلما جاء عهد التدوين فى العصور الإسلامية كانت أراجيز الجاهلية قد اندثرت بموت أصحابها ، مثلها فى ذلك مثل كل الآداب الشعبية فى كل الشعوب . وما بقى منها فى أذهان الناس أيام الإسلام كان القلة النادرة التى تحرج الرواة فى روايتها ، بل لم يروها أهلا للرواية ، ولم يعنوا بتسجيلها مكتفين بتلك الآداب السامية الراقية التى قيلت باللغة النموذجية الأدبية ، ولهذا نرى الآثار الأدبية قد جاءتنا فى لغة موحدة لا أثر لتعدد اللهجات فيها . وأما ما قيل من أن الرواة كانوا يرحلون إلى البادية يتلقون عن الأعراب ، فيبدو لى أن عملهم كان مقصوراً على العثور على كلمات لم يعرفوها ، وتلمس طرق النطق ببعض الكلمات بين الأعراب ، ظناً منهم أن كل ماينطق به الأعرابى أيا كانت لهجته وأيا كانت قبيلته وأيا كانت ثقافته اللغوية ، يعدّ فصيحاً صحيحاً يجب أن يحتج به وأن يدون فى المعاجم ، وفى هذا ما فيه من خلط بين لغة الأدب ونطق المثقفين بها ، و بين اللهجات المتباينة فى عامة العرب و بسطائهم .

على أن رجاز العصر الأموى قد حاولوا أن ينهضوا بقدر الرجز أو أدب الرجز ، وأن يجعلوا منه منافساً للشعر ، وأن ينصبوا أنفسهم منافسين للشعراء ، فنظموا منه القصائد الطوال وشحنوها بالغريب من الألفاظ التي لا عهد للغة النموذجية الأدبية بها ، طوراً يجيئون بألفاظ مجهولة حوشية لا تستعملها إلا قبيلة خاصة ، ولا تكاد تعرف معناها باقى القبائل ، وأخرى يخترعون الألفاظ و يرتجلون الكلمات ، إرضاء لأولئك الرواة المتعطشين لكل جديد من القول ، الذين كانوا يتلقون الألفاظ الجديدة من أفواههم كأنما هى قطع من الماس أو الجوهر ، ولكن أراجيز العصر الأموى على كثرتها وطولها لم تستطع أن تغرى الشعراء الذين جاءوا بعد هذا فى عصور العباسيين وغيرهم ، بقول الرجز أو الإكثار منه ،

وظل الرجز فى كل العصور مهملا لا يلجأ إليه الشاعر إلا فى النادر من الأحيان ، وظلت نسبته فى الشعر ضئيلة تافهة حتى استعاد بعضاً من المكانة فى عهود الموشحات والأزجال .

بدأ الرجز إذن كقالب للأدب الشعبى أيام الجاهليين ، ثم نظم منه أيام الإسلاميين بعض الأشعار أو كما ينظم الشعر بلغة الأدب النموذجية ، ثم عاد إلى الأدب الشعبى فى صورة الموشحات والأزجال ، على أن الشعراء المحدثين قد وجدوه أليق بمسرحياتهم فأكثروا منه ومن مجزوئه ، ونظموا منه كما كان ينظم الإسلاميون ولا سيما فى العصر العباسى .

أما قول بعض مؤرخى الأدب إن الرجز أقدم الأوزان فليس هناك ما يؤيد هذا القول ، بل إن النظر فى مقاطع هذا الوزن ومقارنتها بمقاطع « الكامل » تجعلنا نرجح أن بحراً كالكامل قد سبق الرجز فى الوجود ، وليس ببعيد أن بحر الرجز تطور للبحر الكامل ، ذلك لأن المقاطع العربية بوجه عام قد تطورت من النوع المتحرك إلى النوع الساكن ، ولذلك يقل حتى فى الكلام العادى توالى المقاطع المتحركة التى هى أقصر أنواع المقاطع العربية[1] . ونحن نعلم أن تفعيلة البحر الكامل «متفاعلن» تتحول إلى «مستفعلن» فى غالب الأحيان ، ومستفعلن هذه هى تفعيلة بحر الرجز . هذا إلى أن الرجز كوزن من أوزان الشعر قد انسجم مع لهجات الكلام فوزنت به الأزجال ، وأظهر صفة فى الكلام العامى خلوه من الإعراب وتسكين أواخر كلماته ، وأغلب الظن أن فقد إعراب أواخر الكلمات ظاهرة حديثة .

فإذا كان من الضرورى الإشارة إلى أسبقية بعض البحور وحداثة البعض الآخر ، نستطيع ونحن مطمئنون أن نقرر أن البحور الكثيرة المقاطع المتحركة

---

(١) انظر الأصوات اللغوية صفحة ٩١ .

هى أقدم البحور ، وأن تلك التى يكثر فيها المقاطع الساكنة هى أحدثها ، لأن المقاطع العربية قد تطورت فى غالب الأحيان من النوع المتحرك إلى النوع الساكن. ولكن البحث فى قدم البحور أو حداثتها يتطلب نصوصاً شعرية قديمة بعيدة فى القدم ترجع إلى قرون عدة قبل الإسلام وهو مالا سبيل إليه ، لأن أقدم ما بأيدينا من آثار أدبية لا يكاد يجاوز قرناً أو قرنين قبل الإسلام .

ونحن حين نتحدث عن الرجز كوزن من أوزان الشعر نعرض له مرتبطاً باللغة النموذجية الأدبية ، أو ما يسمى باللغة الفصيحة ، واتخاذه قالباً لها كما فعل الرجاز أيام الأمويين ، وكما فعل بعض الشعراء فى العصور التى جاءت بعدهم حتى عصرنا الحديث .

أما فى العصر الأموى فقد كانت كل الأراجيز مصرعة الأبيات تلتزم القافيـة الواحدة فى كل شطر من أشطر الأرجوزة مهما طالت ، ومن بين تلك الأراجيز ما بلغ الأشطر فيها نحو مئتين ، ينتهى كل منهما بنفس القافية ، فيخيل للقارئ أنها أبيات لا أشطر . ثم بدأ الشعراء فى عصور العباسيين ينظمون من الرجز على النحو المعهود فى البحور الأخرى ، وذلك بأن تنتهى الأبيـات لا الأشطر بقافية واحدة ولا يصرعون إلا البيت الأول ، ولكنهم لم يهجروا طريقة الرجاز أيام الأمويين ، وظل الرجز فى كل العصور ينظم بإحدى الطريقتين حسب ما يتراءى للشاعر .

وقد نظم المولدون الرجز بطريقة ثالثة سموها المزدوج ، وذلك بأنهم غيروا القافية فى كل بيت من الأبيات ، فترى الأبيات كلها مصرعة ويشتمل كل منها على قافية تخالف ما قبلها وما بعدها ، وذلك تيسيراً على أنفسهم وفراراً من التزام القافية الواحدة .

نستطيع بعد هذا أن نقسم قصائد الرجز إلى الأقسام التالية :

أولا : رجز ينظم كما تنظم قصائد البحور الأخرى ، فلا يصرع فيه إلا البيت الأول ، أما فى باقى الأبيات فلا تلتزم القافية إلا فى الشطر الثانى من كل بيت ، وقد جاء من هذا النوع الرجز التام والمجزوء :

(١) الرجز التام : وهو الذى يتكون من التفعيلة « مستفعلن » مكررة ثلاث مرات أى :

مستفعلن + مستفعلن + مستفعلن

(٢) مجزوء الرجز : ويتكون شطره من نفس التفعيلة مكررة مرتين :

مستفعلن + مستفعلن

ونحن حين نستعرض ما روى من قصائد هذا النوع نرى كلا من التام والمجزوء يجىء على إحدى صورتين :

ا — قصائد تنتهى كل أشطرها بوزن « مستفعلن » :

فمثال التام منها ما جاء على لسان انطونيو فى رواية مصرع كيلوباترة يخاطب أولمبوس :

مررت بالقصر فكيف ناسهُ ؟	هل عن كلوباترا أولمبوس نبا ؟
صرحٌ أبنْ قلْ غدرت قل جددت	بقيصر الثالث دولة الهــوى
قد صنعت بى عند حاجة الوغى	ما لم يكن يصنعه بى العــدا
أسطولها إلى مراســيه أوى	وجيشها ألقى الســلاح ونجا

. . .

فيجيب أولمبوس :

مولاى مهلا فى الظنون واتئد	إن من الظن اتهاماً وأذى
أنت على مالك من مروءة	رميت بالغدر أحب من وفى

. . .

ومثال المجزوء ما جاء فى نفس الرواية على لسان كيلوباترا تخاطب أنطونيو :

ليس العبوس سنة   لوجهك الطلق الندِى
ولست من يغضب فى   ليل الشراب والدد
ولست للكأس على   شاربها بالمفسد
قلبك كنز الحب والـ   ـرحمة والتودد
فاطوِ معى حوادث الأ   مس ولا تجدد
وامض معى فى لذة الـ   ـيوم ودع همَّ الغد

. . .

(ب) قصائد تنتهى أشطرها الأولى بوزن « مستفعلن » ، إلا حين يكون البيت مصرعاً ، و ينتهى الشطر الثانى من كل بيت بوزن « مستفعلْ » .

فمثال التام منها قول مهيار الديلمى الذى يعد بحق أكثر شعراء العربية نظماً من الرجز ، إذ نظم منه ما يقرب من أربعة آلاف بيت :

كالشمس من جمرة[1] «عبد شمس»   غضبى سخت نفسى لها بنفسى
ماطلة غريمها لا يقتضى   ديونه ودينها لا ينسى[2]
فى بلد يحرم صيد وحشه   وهى به تحل صيد الإنس
ترى دم العشاق فى بنانها   علامة قد موهتْ بالورس[3]

. . .

ولم نعثر فى الشعر الحديث على مثل لهذا النوع من القصائد فالتمسنا هذا المثل من شعر مهيار .

---

(١) الجمرة القبيلة التى يكون بنوها يداً واحدة ولا يحالفون غيرهم .
(٢) يؤجل .
(٣) نبات أصفر يصبغ به .

ومثال المجزوء ما جاء فى رواية العباسة على لسان الرشيد :

أحسنتِ ذاتَ الخالى واستوفيت كل حذق
وفزت فى الأحكام بالسبق وأى سبق
هـذا غـذاء النفس والروح وأيم الحق

• • •

أما ما يمكن أن يطرأ على تفاعيل هذا البحر من تغييرات فيتلخص فى :
كل « مستفعلن » يمكن أن تـكون « مُتَفْـعِلن » أو « مسْتَعِـلِن » ،
وكل « مسْتفْـلْ » يمكن أن تـكون « فعولن » .

ففى القطعة الأولى التى مطلعها « مررت بالقصر » نرى « مستفعلن » قد جاءت على الصور الثلاث ، فوردت على الصورة الأصلية أى « مستفعلن » ١٣ مرة ، وفى صورة « متفَـعِلن » ١٢ مرة أيضاً ، وفى صورة « مسْتَعِـلن » ١١ مرة ، وقد وردت فى صورة رابعة هى « مُتَعِلن » فى آخر الشطر « وجيشها ألقى السلاح ونجا » ، وهى صورة نادرة لم يقبلها أهل العروض إلا فى هذا البحر ، وعندى أنها صورة قبيحة لا تنسجم مع روح الشعر العربى فى كل أوزانه ، ومن واجب الشعراء أن يهملوها فى هذا البحر كما أهملوها فى غيره ، لأن توالى أكثر من مقطعين متحركين تنفر منه الأذن العربيـة ولا تشعر فيه بموسيقى الشعر . ولست أدرى كيف استساغ شوقى مثل هذه الصيغة حين نظم من الرجز مع علمه أن ورودها فى الأشعار كان نادراً جداً .

وفى قطعة مهيار نرى أن البيت الأول ينتهى بوزن « فعولن » ، ولـكن باقى الأبيات تنتهى بوزن « مسْتَفْعِلْ » .

وعلى هـذا فقصائد الرجز سواء كان تاماً أو مجزوءاً لها صورتان ، ووزن الشطر فى الصورة الأولى :

مستفعلن + مستفعلن + مستفعلن (التام)
مستفعلن + مستفعلن (المجزوء)

ووزن الشطر المقفى فى الصورة الثانية :

مستفعلن + مستفعلن + مستفْعلْ (التام)
مستفعلن + مستفْعلْ (المجزوء)

فكلا الصورتين يشتمل على التفعيلة « مستفعلن » ويجوز فيها فى كلتا الصورتين التغيرات التى أشرنا إليها آنفاً .

ثانياً : ذلك الرجز الذى تكون كل أشطره مقفاة بقافية واحدة ، وقد سماه أهل العروض حين يكون تاماً بالمشطور ، وسموه حين يكون مجزوءاً بالمنهوك .

ونرى لكل من المشطور والمنهوك صورتين من القصائد :

(١) قصائد تنتهى بوزن « مستفعلن » مثل قول شوقى تحت عنوان « توت عنخ آمون والبرلمان » :

قم الساعة واسبق وعدها	الأرض ضاقت عنك فاصدع غمدها
واملأ رماحاً غورها ونجدها	وافتح أصول النيل واستردها
شلالها وعذبها وعدَّها[1]	واصرف إلينا جزرها ومدَّها
تلك الوجوه لا شكونا فقدها	بيضت القربى لنا مسودَّها
سلت من وادى الملوك فازدهى	وألقت الشمس عليه رأدها
واسترجعت دولته إفرندها	أبيض ريان المنون وردها
أبلى ظبى الدهر وفل حدها	وأخلق العصور واستجدها
سافر أربعين قرناً عدها	حتى أتى الدار فألفى عندها
إنجلترا وجيشها ولوردها	مسلولة الهندى تحمى هندها
قامت على السودان تبنى سدها	وركزت دون القناة بندها[2]

(١) العد الماء الجارى له مادة لا تنقطع .   (٢) العلم .

فالرجز هنا تام تنتهى كل أشطره بقافية واحدة وذلك هو « المشطور » ، كما تنتهى كل الأشطر بوزن « مستفعلن » أو ما يناظرها .

ومثال المنهوك من القصائد التى تنتهى أشطرها بوزن مستفعلن ما جاء فى مجنون ليلى على لسان الجن :

هذا الأصيل كالذهبْ   يسيل بالمرأى عجبْ
على الوهاد والـكثبْ
الرقص يبعث الطربْ   هلم يا جن العربْ
هلم رقصـــــة اللهب   إذا مشى على الحطب

* * *

فالأشطر كلها مقفاة بقافية واحدة فى مجزوء الرجز ، وذلك هو المنهوك . ويلاحظ هنا أيضاً أن الأشطر تنتهى كلها بوزن مستفعلن أو ما يناظرها (متَفعِلن ، مسْتَعِلن) .

ب — قصائد تنتهى بوزن « مستفعلْ » و يلتزم فى كل أشطرها ، مثل قول حافظ ابراهيم تحت عنوان « ذكرى » ،وكتب بها من السودان إلى إخوانه فى مصر :

من واجد منفر المنـام   طريد دهر جائر الأحكام
مشتت الشمل على الدوام   ملازم للهم والسـقام
إليـكمُ يا نزهة الأنام   وفتية الإيناس والمدام
تحية كالورد فى الـكمام   أزهى من الصحة فى الأجسام

* * *

فالأشطر هنا مقفاة بقافية واحدة والرجز تام التفاعيل ، وذلك ما يسمى بالمشطور . ويلاحظ أن الأشطر تنتهى بوزن « مستفعلْ » أو ما يناظرها (فعولن) .

ومثال المنهوك الذى تنتهى أشطره بوزن « مستفعلْ » ما جاء فى رواية كيلوباترا :

يا مرحبا بالسلهْ والرقب المطلهْ
السكافياتى الذله

* * *

والتغيرات التى يمكن أن تجرى على التفعيلة « مستفعلن » أو « مستفعلْ » هى نفس التغيرات التى أشرنا إليها من قبل ، فلا فرق بين المشطور أو المنهوك و بين غيره من أنواع الرجز فى هذه الناحية .

ثالثاً :

الرجز المسمى بالمزدوج وهو الذى فيه يشتمل كل بيت على قافية تخالف قافية البيت قبله والبيت بعده . وقد لجأ المتأخرون إلى هذا النوع فى نظم العلوم والحكم والمواعظ متحللين من قيود القافية ، كنظم ألفية ابن مالك وغيرها . وكما أمكن فى هذا المزدوج أن تتغير القافية جاز أيضاً للناظم أن يغير من وزن أواخر الأبيات فأحياناً يجعله « مستفعلن » وأحياناً أخرى يجعله « مستفعلْ » ، حسب ما يتراءى له أو حسب ما يضطره إليه النظم ، مثل قول الشاعر الحديث(١) ، تحت عنوان « يوم عابس » :

يا لصباح حائل الأديمِ قد طعن الربيع فى الصميمِ
أمطاره قد شوهت آذاره وريحه قد صوحت أزهارهْ
قد يظفر الباحث بالعنقاءِ فيه ولا يرى ابنة السماءِ
فقلت هل ضل صباح اليومِ أم أغرقت شمس الضحى فى النومِ
ويحك يأيتها الشمس اطلعى يا أرض غيضى يا سماء أقلعى

(١) صاحب صرخة فى واد (محمود غنيم) .

ففى هذه الأبيات الخمسة نرى القافية تغيرت مع كل بيت ، ونرى الأبيات كلها مصرعة . فإذا بحثنا عن الوزن الذى ينتهى به كل شطر رأينا البيت الأول ينتهى شطراه بوزن « فعولن » ، والبيت الثانى ينتهى شطراه بوزن «مستفعلْ»، والبيت الثالث ينتهى شطره الأول بوزن « مستفعلْ » وشطره الثانى بوزن فعولن ، والبيت الرابع ينتهى شطراه بوزن مستفعلْ ، والبيت الخامس ينتهى شطراه بوزن « مستفعلن » .

تلك هى الأوجه الشائعة لأوزان الرجز ، غير أنا حين نستعرض ما جمعه السيد توفيق البكرى من أراجيز نراها كلها من النوع المشطور ، وينتهى بعضها بوزن « مستفعلن » أو نظائرها ، والبعض الآخر بوزن « مستفعلْ » أو نظيره ، ثم نجد بينها أربع أراجيز تختلف فى عـــدد الأبيات وتنتهى أبيات كل منها بوزن « مفعولاتْ » ، وهو من الأنواع التى عدها أهل العروض شاذة ورفضوا الأخذ بها فى نظم الرجز مثل قول رؤبة :

يا صاح هاجتك الديار الأكراسْ (١) على هوى فى النفس منه وسنواسْ
كيف وقد مرت لهن أحراس (٢) وهن عجم لو سألت أخراس

* * *

مولد مشروع

الآن وقد اتضح لنا أن كثيراً من الحالات التى ذكرها أهل العروض فى كتبهم ليست فى الحقيقة إلا أثراً للصناعة العروضية ، وأننا حين نتلمسها فى شعر القدماء أو المحدثين لا نــكاد نظفر لها بأمثلة صحيحة النسبة ، يجدر بنا أن نعيد

(١) جمع كرس وهو ما تراكم بعضه فوق بعض .
(٢) الدهور .

النظر فى بناء الأوزان الشعرية على ضوء ما روى فعلا من قصائد منسوبة إلى شعراء معروفين ، وأن نتخير من بين ما ذكره أهل العروض أحسن الأوزان وأكثرها شيوعاً ، تاركين تلك الأوزان الشاذة النادرة التى تنبو فى الأسماع ولا نكاد نتذوق موسيقاها . وإذا نحن اقتصرنا على ما طرقه الشعراء من أوزان وماجاء فى شعرهم من حالات تلك الأوزان ، أمكن أن نيسر الأمر على المتعلم وأن نجعل هذا العلم محبوباً شيقاً سهل التناول . وإنى لعلى ثقة من أننا سنتمكن فى المستقبل من وضع نظام أيسر وأسهل من ذلك النظام الذى وضعه الخليل لبحوره . ونحن إذا أخرجنا من بحور الخليل هذين البحرين اللذين سماها « المضارع والمقتضب » لأنهما نادران أو بعبارة أصح لا وجود لهما فى الأوزان الشعرية كما قرر الأخفش ، بقى أمامنا من أوزان الخليل ثلاثة عشر بحراً هى :

الطويل . الكامل . البسيط . الوافر . الرمل . المنسرح . السريع . الرجز المديد . الهزج . المتقارب . الخفيف . المجتث .

وقد أمكن باستنباط تفاعيل جديدة قليلة العدد ، أن نضع قواعد مبسطة ميسرة لعشرة من هذه الأبحر، تاركين بحوراً ثلاثة : الكامل . الوافر. الهزج . والذى يجمع بين هذه البحور الثلاثة تلك الظاهرة القليلة الشيوع فى البحور الأخرى وهى أنها تشتمل فى توالى مقاطعها على مقطعين قصيرين متواليين ، الأمر الذى يندر أن نراه فى الأوزان الأخرى . على أنه حتى فى هذه الأوزان الثلاثة نراها آخر الأمر تعود إلى تلك القواعد التى وضعناها لعشرة الأبحر الأخرى .

نبدأ الآن ما نسميه بمولد مشروع لم تكمل كل نواحيه ، ولكن النظر فيه والبحث على أساسه سيكفل للباحث فى المستقبل كماله وتمامه . وقد حال ضيق الوقت والحرص على الإسراع فى نشر هذا الكتاب دون تمام هذا المشروع فى

كل تفاصيله ، و إنما أردنا هنا عرض الفكرة ليتضح لكل من يعنى بهذا العلم أنه من الممكن استنباط نظام جديد لأوزان الشعر .

ونحن فى هذا المشروع نكتفى من تفاعيل العروضيين التى أوصلوها إلى عشرة بثلاث تفاعيل فقط، عليها تبنى الأوزان :

(١) فعولن (٢) فاعلن (٣) مستفعلن

ثم بإضافة مقطع ساكن إلى كل من هذه التفاعيل الثلاث ، يمكن أن نشتق منها ثلاثاً أخرى هى :

(١) فعولاتن (٢) فاعلاتن (٣) مستفعلاتن

و بذلك يتكون لنا ست تفاعيل واضحة الصلة بعضها ببعض ، سهلة التذكر والحفظ ، ثم نبنى الأبحر العشرة من هذه التفاعيل الست على النحو الآتى :

(١) الطويل :

فعولن + فعولاتن + فعولن + فعولاتن

(٢) المتقارب :

فعولن + فعولن + فعولن + فعولن « التام »

فعولن + فعولن + فعولن « المجزوء »

(٣) البسيط :

مستفعلن + فاعلن + مستفعلن + فاعلن

٤) الرجز :

مستفعلن + مستفعلن + مستفعلن « التام »

مستفعلن + مستفعلن « المجزوء »

(٥) السريع :

مستفعلن + مستفعلن + فاعلن

(٦) المنسرح :

مستفعلاتن + مستفعلن + فاعلن

(٧) الخفيف :

فاعلاتن + مستفعلن + فاعلاتن «التام»

فاعلاتن + مستفعلن «المجزوء»

(٨) المجتث :

مستفعلن + فاعلاتن

(٩) الرمل :

فاعلاتن + فاعلاتن + فاعلن «التام»

فاعلاتن + فاعلاتن «المجزوء»

(١٠) المديد :

ا — فاعلاتن + فاعلن + فاعلاتن

ب — فاعلاتن + فاعلن + فاعلن

• • •

أما التغيرات التي يمكن أن تطرأ على كل تفعيلة في هذه الأبحر ، والتي استساغها الشعراء وقبلوها فتختلف باختلاف مكان التفعيلة من الوزن . فلكل من هذه التفاعيل حكم خاص حين تقع في حشو البيت، أو في آخر الشطر الأول، أو في آخر الشطر الثاني، فمثلا :

فعولن :

نرى لها ثلاث حالات :

(١) حين تكون في حشو البيت يمكن أن تتغير إلى « فعولُ » ، ومثل هذا التغير كثير شائع وهو حسن الموسيقى .

(٢) حين تقع فى آخر الشطر الأول يمكن أن تصير « فعُو » فقط ، ونرى هذا كثير الورود فى البحر المتقارب .

(٣) حين تقع فى آخر الشطر الثانى أو بعبارة أخرى فى آخر البيت يمكن أن تصير « فعولْ » أو « فعو » .

فعولاتن :

نرى لها حالين :

(١) حين تقع فى آخر الشطر الأول يمكن أن تصبح « فعولَتن » .

(٢) حين تكون فى آخر البيت يمكن أن تصبح « فعولَتُن » أو «فعولن» .

فاعلن :

لها حالتان :

(١) فى حشو البيت وفى آخر الشطر الأول يمكن أن تصبح « فعِلن » ، وهذا التغيير كثير شائع فى الشعر العربى .

(٢) أما حين تقع فى آخر البيت فنرى لها تغيرات عدة هى : فعِلن . فالن . فاعلاتْ وفعِلاتْ . فاعلاتن وفعِلاتن .

فاعلاتن :

لها حالتان :

(١) فى حشو البيت وفى آخر الشطر الأول قد تصبح « فعِلاتن » وهو كثير شائع له موسيقى حسنة جيدة .

(٢) أما فى آخر البيت فقد تصبح « فعِلاتن » و « فالاتن » .

مستفعلن :

لها ثلاث حالات :

(١) فى حشو البيت يكثر أن تصير « مُتَفْعِلُن » .

(٢) فى آخر الشطر الأول قد تصير « مُتَفْعِلُن » و « مُسْتَعِلن » .

(٣) أما فى آخر البيت فلها عدة تغيرات هى :

مَتَفْعِلن . ومسْتَعِلن . ومُسْتَفْلن

مستفعلاتن :

هذه التفعيلة لا تقع إلا فى حشو البيت من بحر واحد وهو المنسرح وقد تصير « مُتَفْعِلاتن » و « مسْتَعِلاتن » .

• • •

تلك هى التغيرات التى قد تطرأ على التفاعيل فى الأوزان العربية ، ومعظمها حسن الموسيقى تستسيغها الآذان و يطرقها الشعراء قديمهم وحديثهم ، غير أن بعض هذه التغيرات يلتزم فى كل أبيات القصيدة والبعض الآخر لا يلتزم ، والقاعدة التى نعرف بها التغيرات الملتزمة وغير الملتزمة هى :

(١) كل التغيرات التى تقع فى حشو الأبيات ، لا تلتزم أى أنها قد تقع فى أبيات القصيدة الواحدة مع ما تفرعت عنه فمثلا : « فعولُ » يمكن أن تجىء مع « فعولن » فى أبيات القصيدة الواحدة ، وكذلك « فعِلن » مع « فاعلن » ، وكذلك « فعِلاتن » مع « فاعلاتن » وهكذا .

(٢) كل التغيرات التى تقع فى أواخر الشطر الأول لا تلتزم و يستثنى من هذا « فعولُتُنْ » التى تتفرع من « فعولاتن » فتلتزم حين تقع فى آخر الشطر الأول وتراعى فى كل أبيات القصيدة فى هذا الموضع . ولا تقع هذه التفعيلة إلا فى البحر الطويل ولذلك نرى الأشطر الأول من أبيات القصيدة المنظومة من البحر الطويل تنتهى دائماً بوزن « فعولُتُنْ » .

(٣) كل التغيرات التى تقع فى أواخر الأبيات يجب التزامها ومراعاتها فى كل أبيات القصيدة ، إلا حين يكون التغير فى صورة ما يسمى عند أهل العروض « بالخبن » وهو حذف الثانى الساكن مثل « فاعلن » حين تصير إلى « فعِلن »

أو « فاعلاتن » حين تصير إلى « فعِلاتن » ، أو « مستفعلن » حين تصير إلى « متَفَعِلن » ، فهذا النوع من التغير لا يلتزم وإن وقع فى أواخر الأبيات .

ولكن الشعراء قد تعودوا فى نظمهم أمرين يستحقان الذكر :

(ا) يلتزمون « فعِلن » التى تتفرع عن « فاعلن » فى أواخر أبيات بحرى البسيط والمنسرح ، رغم أن التغيير لا يعدو أن يكون حذف الثانى الساكن .

(ب) لا يلتزمون « فالاتن » التى تتفرع عن « فاعلاتن » فى أواخر أبيات القصيدة من البحر الخفيف ، بل يجوزون الجمع بين « فاعلاتن وفعِلاتن وفالاتن » فى أواخر الأبيات من البحر الخفيف .

ذلك هو كل ما نحتاج إلى معرفته فى أوزان تلك الأبحر العشرة . فإذا نحن انتهينا إلى الأبحر الثلاثة وهى : « الكامل والوافر والهزج » وجدنا أنها تنتهى آخر الأمر إلى نفس التفعيلات التى استنبطناها هنا ، انظر مثلا إلى تفعيلة البحر الكامل كما ذكرها أهل العروض تجدها « متفاعلن » ، وتجد أنها تصير فى غالب الأحيان « مستفعلن » . كذلك حين نفكر فى تفعيلة بحر الوافر « مفاعَلَتن » تجد أنها تصير فى غالب الأحيان « مفاعَلْتن » وهذه هى نفس التفعيلة « فعولاتن » .

أما الهزج فهو شبيه بمجزوء الوافر ويمكن أن نذكر له الوزن الآتى :

فعولاتن + فعولاتن

* * *

لسنا إذن نبالغ فى شىء حين نؤكد أنه من الممكن بعد دراسة وبحث أن نستنبط نظاماً جديداً لأوزان الشعر يكون أيسر وأسهل مما ألفناه فى كتب العروض .

الفصل الرابع

تحليل المستشرقين للأوزان

حين يبحث الأوربيون أوزان الشعر يتخذون عادة ما يسمى بنظام المقاطع فى البيت ، أساساً لهذا البحث ، ونظام المقطع قد يفضل ما جرى عليه أهل العروض من تحليل البيت إلى تفاعيل ، وذلك لأن المقطع كوحدة صوتية يشترك فى جميع اللغات ، وله أساس علمى يعرض له علم الأصوات Phonetics ، فيحلل كل كلام سواء كان نثراً أو شعراً إلى مقاطع صوتية يختلف نظام تواليها وأنواعها باختلاف اللغات فى العالم .

وأساس المقطع الصوتى عند علماء الأصوات أنهم لاحظوا أن بعض الأصوات اللغوية أوضح فى السمع من البعض الآخر ؛ وظهر لهم جلياً أن أوضح الأصوات تلك التى تسمى بالحركات : القصيرة منها كالفتحة والضمة والكسرة ، والطويلة كألف المد وياء المدّ وواو المدّ . وقد وجدوا أن هذه الأصوات تبرز فى أثناء الكلام ويندر أن تخفى على سمع السامع حين تبعد المسافة بين متكلمين أو خلال الحديث على التليفون[1] .

وقد ترتب على اختلاف الوضوح بين أصوات الكلام أنه لوحظ فى تسجيل جملة من الجمل على لوح حساس أن موجة الكلام تظهر فى صورة خط متموج فيه انخفاضات وارتفاعات . وقد سموا النقط المرتفعة فى هذا الخط باسم القمم وسموا النقط المنخفضة بالوديان ، وتحتل الحركات تلك القمم لأنها أوضح الأصوات فى السمع ، وتحتل الحروف الأخرى نقط الوديان وما يكتنفها . ومن هنا نشأت فكرة

---

(١) انظر تفصيل الكلام عن المقطع الصوتى فى كتاب الأصوات اللغوية صفحة ٨٧ .

تقسيم الكلام إلى مقاطع فاعتبرت القمة وما يكتنفها بمثابة مقطع واحد . وعلى قدر ما فى الخط من قمم يكون عدد المقاطع . وعلى هذا فالمقطع الصوتى عبارة عن حركة قصيرة أو طويلة مكتنفة بصوت أو أكثر من الأصوات الساكنة . وللمقاطع أنواع تختلف باختلاف اللغات . والذى يعنينا هنا مقاطع اللغة العربية التى يمكن أن تقسم حسب مدة النطق بها إلى أنواع ثلاثة :

(١) مقطع قصير وهو عبارة عن (صوت ساكن + حركة قصيرة)

كَ كُ كِ

(٢) مقطع متوسط وهو عبارة عن :

صوت ساكن + حركة قصيرة + صوت ساكن

كَمْ كُمْ كِمْ

أو عبارة عن :

صوت ساكن + حركة طويلة (حرف مدّ)

كا كُو كِى

(٣) مقطع طويل ، وهو عبارة عن :

صوت ساكن + حركة طويلة + صوت ساكن

نارْ طولْ نيرْ

أو عبارة عن :

صوت ساكن + حركة قصيرة + صوتان ساكنان

بَحْرْ دُرْجْ فِكْرْ

والصوتان الساكنان المتطرفان[1] هنا يكونان عادة صوتين مدغمين مثل :

بَرّ بُرّ نِدّ

---

(١) أى فى الوزن الشعرى .

وهذ النوع الطويل لا يرى إلا فى حالة الوقف ، ولهذا لا نراه فى الشعر العربى إلا فى قافية بعض الأوزان . بل إن نسبة شيوعه فى قوافى الشعر العربى لا تكاد تجاوز ١ ٪ ونراه عادة فى بعض قوافى البحور الآتية : الرمل . السريع . المتقارب . مجزوء الكامل . ومجزوء الرمل .

مثل قول شوقى فى تحية أم المحسنين :

ارفعى الستر وحيِّ بالجبينْ   وأرينا فلق الصبح المبينْ
وقفى الهودج فينا ساعة   نقتبس من نور أم المحسنين

* * *

فجميع أبيات هذه القصيدة تنتهى بمقطع طويل ويلاحظ أن المقطع الطويل هو ذلك الذى يشتمل على حرف مدّ ، أما ذلك المقطع الطويل الذى ينتهى بصوتين ساكنين فلا يكاد يرد فى قوافى الشعر العربى ، إلا إذا كان الصوتان الساكنان مدغمين ، ولكن الشعراء عادة يعاملونه معاملة المقطع المتوسط . انظر إلى قول الشاعر القديم (المرار بن منقذ) :

عجب خولة إذ تنكرنى   أم رأت خولة شيخا قد كبرْ
إن ترى شيباً فإنى ماجد   ذو بلاء حسن غير غُمُرْ

* * *

فالقافية فى هذين البيتين تنتهى بمقطع متوسط ، ولكن من أبيات هذه القصيدة ما اشتملت قافيته على مقطع طويل أدغم فيـــه الصوتان الساكنان مثل قوله :

وتعللتُ وبالى ناعم   بغزال أحور العينين غِرّ

فكلمة « غرّ » هنا عبارة عن مقطع طويل ، ومع ذلك عدّ من ناحية الوزن مساوياً للمقطع المتوسط الذى انتهت به معظم أبيات هذه القصيدة .

فالشعر العربى ، فيما عدا بعض حالات فى الأبحر السابقة ، يتكون من المقطع القصير والمقطع المتوسط . ولتوالى المقاطع فى الأبحر المختلفة نظام خاص لا بد أن يخضع له الوزن ليتحقق ما نسميه بموسيقى الشعر . ومتوسط عدد المقاطع فى الشطر الواحد أحد عشر مقطعاً ، بعضها قصير والبعض الآخر من النوع المتوسط . فلو تصورنا شطراً من بيت عدد مقاطعه أحد عشر ، مكوناً من مقاطع ذات نوعين ، وأردنا معرفة الحالات الممكنة لتوالى المقاطع فى مثل هذا الشطر ، لأمكن استخراجها بضرب عدد اثنين فى نفسه إحدى عشرة مرة ، وهو مايزيد على ألفين من الحالات ، ولكن توالى المقاطع فى الشعر العربى مقيد بشروط ، ولذلك تجد أن الحالات التى وردت فعلا فى الشعر العربى تقل كثيراً عن هذا العدد الضخم .

والأوربيون فى علاجهم لموسيقى الشعر قد قسموا الشعر إلى أنواع ثلاثة :

(١) الشعر الكمى : Quantitive

وهو الذى يؤسس على الكم فى المقاطع ، وما يتطلبه المقطع من زمن للنطق به . ويتخذون أقصر المقاطع وحدة يقيسون بها وينسبون إليها . وقد وصفوا لنا الشعر اليونانى واللاتينى بأنه شعر كمى ، غير أن العلماء فى إنجلترا وفرنسا ينشدون هذا الشعر القديم بطريقة تخالف ما جرى عليه علماء إيطاليا فى العصر الحديث . وذلك لأن الإيطاليين فى إنشادهم للشعر اليونانى واللاتينى يخضعونه لنغمة لغتهم الحديثة ولا يجعلونه كمياً محضاً ، ولذا يعد إنشاد الإنجليز والفرنسيين لهذا الشعر خيراً من إنشاد الإيطاليين ، وأقرب إلى طبيعة هذا الشعر القديم الذى لم يروهم منطوقاً ، وإنما روى مكتوباً مدوناً ، فذهبوا فى إنشاده مذاهب شتى [(١)] . وربما التمسنا لهؤلاء العلماء العذر لبعد عهدهم عن هذا الشعر ، واندثار لغته أو تطورها تطوراً كبيراً بعد بينها وبين ماصارت إليه فى العصر الحديث .

---

(١) The great poems of virgil vol-1 صفحة ٣٨ — ٤١ .

(٢) الشعر الارتكازى (أو شعر النبر) : Stressed

ويضربون له مثلا بالشعر الإنجليزى الحديث وبالشعر الألمانى ، وذلك لأن مقاطع الشعر هنا تتأثر بالنبر وتخضع له . والمقطع هنا إما منبور أو غير منبور ، فإذا وصفت تفاعيل هـذا النوع من الشعر قيل عنها إنها تتكون من مقطع منبور ، ومن كذا من المقاطع غير المنبورة . فى حين أنه فى الشعر الكمى توصف التفاعيل بأنها تتكون من كذا من المقاطع القصيرة وكذا من الطويلة .

(٣) الشعر المقطعى : Syllabic

ويمثلون له دائماً بالشعر الفرنسى الحديث ، ويصفونه بأنه غير كمى ، وأنه خال من النبر الذى يولد الإيقاع والموسيقى فى تفاعيله ، وأن موسيقاه سيالة هادئة .

وكل هـذه الأنواع الثلاثة خاضعة لنظام المقطع الصوتى الذى يعدّ وحدة الكلام .

فلما بدأ المستشرقون يبحثون فى الشعر العربى عدوه من الشعر الكمى ، وحللوا الأبيات إلى مقاطع بدلا من تحليلها إلى تفاعيل كما صنع القدماء من علماء العرب . وقد بدأ هذه المحاولة المستشرق إوالد Ewald وتبعه فيها معظم المستشرقين أمثال ريت Wright [١] . فتراهم يقسمون المقاطع العربية إلى أنواعها الثلاثة :

(١) القصير (٢) المتوسط (٣) الطويل

غير أنهم لم يبصرونا بنغمة هذا الشعر فى إنشاده ، ولم يطلعونا على تلك الصفة الموسيقية التى تميز الشعر حين ينشد من النثر حين يقرأ قراءة عادية ، رغم احتمال اتفاق الاثنين فى نظام توالى المقاطع . انظر إلى الآية الكريمة « فأصبحوا لا ترى إلا مساكنهم » ، فإنها من ناحية نظام توالى المقاطع توافق شطراً من أشطر البسيط ، فإذا اقتبست فى شعر شاعر من الشعراء وجب أن تنشد بنغمة موسيقية

---

(١) الجزء الثانى Arabic Grammar .

تخالف القراءة العادية ، وتخالف الترتيل القرآنى . فليس ترتيب المقاطع الصفة الوحيدة التى يتكون بها النظم ، بل لا بد معها حين الإنشاد من مراعاة نغمة موسيقية خاصة« Intonation » .

تتكون موسيقى الشعر العربى إذن من عنصرين رئيسيين :

ا — ذلك النظام الخاص فى توالى المقاطع .

ب — مراعاة النغمة الموسيقية الخاصة Intonation فى إنشاده .

أولا : نظام المقـــاطع

إذا اتخذنا المقطع القصير رمزاً مثل — أى شرطة صغيرة ، والمقطع المتوسط رمزاً آخر عبارة عن دائرة صغيرة مثل ٥ ، وللمقطع الطويل رمزاً ثالثاً يشبه الرقم تسعة وهو « ٩ » ، وأردنا تحليل بيت من الطويل وجدنا أن ترتيب المقاطع يأتى على الوضع التالى :

سواى   بتحنان   الأغاريد   يطرب

— ٥ —   — ٥٥   ٥ — ٥ ٥ —   ٥ — ٥.

ويلاحظ هنا أننا قد وضعنا شرطة تحت علامة مقطع من المقاطع المتوسطة ، ونعنى بهذا أن هـذا المقطع المتوسط يجوز فيه فى هذا الموضع الخاص أن يصبح قصيراً دون خلل بوزن الشطر .

وغيرى   باللذات   يلهو   ويعجب

— ٥ — —   ٥ ٥ ٥ —   ٥ ٥   —٥ — ٥

وقد يكون من تتمة الفائدة أن نذكر هنا بحور الشعر كما رواها الخليل وقد حللناها إلى مقاطعها ، ورمزنا لتلك المقاطع بالرموز السابقة ، وسنقتصر فى هذا التحليل على الأحوال الشائعة فى كل بحر .

* * *

البحور الكثيرة المقاطع

الطويل :

الكامل :

البسيط :

الوافر :

الخفيف :

الرمل :

المتقارب :

— ه ه — ه ه — ه ه — ه ه | — ه ه

— ه

—

السريع(١) :

ه — ه ه ه — ه — ه | ه — ه

ه —

ه ه

المنسرح(١) :

ه ه — ه ه ه ه — | ه — — ه

ه ه ه

المديد :

ه — ه ه — ه ه — ه | — — ه

ه ه

ه — ه ه

المتدارك :

— — ه — — ه — — ه — — ه

وهذا البحر لم يسمع عن الخليل و إنما رواه الأخفش ونسب إليه .

---

(١) ويلاحظ فى هذين البحرين أنه قد توالى فى كل منهما مقطعان من المقاطع المتوسطة وضع تحت رمز كل من المقطعين شرطة لندل بهذا على أن كلا منهما يجوز أن يصبح قصيرا ، ولكن هذا القصر لا يكون فى المقطعين معا بل فى واحد منهما فقط .

البحور القصيرة

البحر	الشطر الأول	الشطر الثانى
مجزوء الكامل :	o — o — —	o — o — — q — o — — o o — o — —
مجزوء الوافر :	o — — o —	o — — o —
الهزج :	o o o —	o o o —
المجتث :	o — o o̲	o o — o̲ o o o
مخلع البسيط :	o — o̲ o̲	oo — o — o
مجزوء الخفيف :	o o — o	o — o —
مجزوء الرمل :	o o — o̲	o — o̲ q — o̲

وبهذا نرى أن عدد المقاطع فى الشطر الواحد لا يقل عن سبعة ، ولا يزيد عن خمسة عشر ، بعضها من النوع القصير والبعض الآخر من النوع المتوسط . ونرى أن عدد المقاطع المتوسطة فى الشطر الواحد أكثر من عدد المقاطع القصيرة ، وهو ما ينسجم مع ما يميل إليه الكلام العربى شعراً أو نثراً من إيثار المقاطع المتوسطة (١) بوجه عام . ولا تكاد تزيد المقاطع المتوسطة فى الشطر الواحد

(١) تلك التى تتكون من صوت ساكن + حركة قصيرة + صوت ساكن .
انظر الاصوات اللغوية صفحة ٩١ .

على عشرة ولا تنقص عن خمسة . أما المقاطع القصيرة فلا تجاوز فى عددها تسعة مقاطع ومثل هذا نادر جداً ، ولا تنقص عن مقطعين إلا فى بحر الأخفش (المتدارك) الذى روى أن مقاطع الشطرمنه قد تكون كلها من النوع المتوسط .

ونحن حين نستثنى بحر الأخفش ، ونقتصر على النظر فى بحور الخليل كما رواها أهل العروض ، نرى أن المقاطع تخضع لنظام خاص فى تواليها ، ولا يكون الكلام شعراً إلا إذا خضع لهذا النظام ، فإذا اختل هذا النظام فى ناحية من نواحيه ، ترتب عليه تلك الظاهرة التى تسمى بكسر البيت ، والتى تحس بها الآذان المدربة ، ولو لم يعرف صاحبها ذلك النظام الخاص بالمقاطع .

ويسيطر على نظام توالى المقاطع فى الشعر العربى اعتباران رئيسيان هما :

١ — يجب ألا يتوالى فى الشطر الواحد أكثر من مقطعين قصيرين .

٢ — يجب ألا يتوالى فى الشطر الواحد أكثر من أربعة مقاطع متوسطة .

فإذا استوفى الكلام فى نظام مقاطعه هذين الشرطين أمكن أن يكون شعراً موزوناً . واستيفاء مثل هذين الشرطين فى الكلام العربى ليس بالأمر العسير أو النادر ، بل هو كثير ، نراه فى توالى المقاطع القرآنية ، ونراه فى نثر بعض الكتاب ممن يعنون بموسيقى العبارات ، وقد تقرأ النثر فتحسّ كأنما تقرأ شعراً موزونا ، وإنما كان ذلك لأن هذا النثر فى توالى مقاطعه قد استوفى هذين الشرطين . فإذا حللنا هذا النثر إلى عدد من المقاطع فى حدود عدد الأشطر المعهودة فى بحور الشعر ، وجدناه حينئذ عبارة عن شطور من الشعر متراصة ، وإن لم تكن جميعها من وزن واحد .

انظر إلى النبى صلى الله عليه وسلم حين التجأ إلى بستان ، وقاية لنفسه من سفهاء ثقيف يخاطب ربه عز وجل :

« اللهم إليك أشكو ضعف قوتى ، وقلة حيلتى ، وهوانى على الناس . يا أرحم الراحمين ، أنت رب المستضعفين ، وأنت ربى إلى من تكلنى؛ إلى بعيد يتهجمنى

أم إلى عدو ملكته أمرى ؟ إن لم يكن بك على غضب فلا أبالى ، ولكن عافيتك هى أوسع لى . أعوذ بنور وجهك الذى أشرقت له الظلمات ، وصلح عليه أمر الدنيا والآخرة ، من أن تنزل بى غضبك ،أو يحل على سخطك ، لك العتبى حتى ترضى ، ولا حول ولا قوة إلا بك » .

فلسنا نجد فى عبارات هذا الدعاء ما لا يصلح أن يكون شعراً موزوناً إلا قوله: تكلنى ، عافيتك هى ، وصلح عليه أمر الدنيا والآخرة ، العتبى حتى ترضى ؛ بل حتى العبارة الأخيرة يمكن أن تكون فى بحر كالمتدارك .

فليس بغريب أن يحدثنا مؤرخو الأدب عن الكلام العربى فيصفونه بأنه شعرى الموسيقى .

وأكثر ما نلحظ هذا فى القرآن الكريم وتوالى المقاطع فى آياته ، ولذا عمد بعض الشعراء إلى اقتباس آيات بنصها وضمنوها أشعارهم ، كقول القائل « على وزن الوافر » :

تبارك من توفاكم بليل ويعلم ما جرحتم بالنهارِ

وكما اقتبس أبو نواس قوله تعالى :

لن تنالوا البر حتى تنفقوا مما تحبونْ

وجعل الآية بيتاً من الشعر وزنها كوزن مجزوء الرمل . وقد وجدوا هذا الاقتباس سهلا يسيراً ، لأن الكثرة الغالبة من آيات القرآن الكريم تصلح من ناحية توالى المقاطع أن تنظم شعراً ، وقد استطاع بعض مؤلفى العروض أن يضعوا ضوابط لبحور الشعر كلها ، مقتبسين كل الأمثلة من الآيات القرآنية .

ويلجأ الشعراء أحياناً إلى التخفيف من توالى مقطعين صغيرين ، بجعلهما مقطعاً واحداً من النوع المتوسط . ويطرد هذا فى بحر كالكامل وفى الوافر ، ويكثر هذا فى هذين البحرين حتى يكاد يكون هو الغالب الشائع فى القصائد . وقد يرد مثل هذا التخفيف فى البحور الأخرى ، ولكن يشترط حينئذ ألا يترتب

عليه توالى أكثر من أربعة مقاطع متوسطة . فمجىء التفعيلة الأخيرة فى بحر البسيط على وزن « فعلن » — — ه أو فعْلن ەە سببه أن المقطعين الصغيرين قلبا إلى مقطع واحد متوسط .

قارن بين مطلع القصيدتين :

١ — ريم على القاع بين البان والعلم أحل سفك دمى فى الأشهر الحرم

٢ — ذرعتم الجو أشبارا وأميالا وجبتم البحر أعماقاً وأطوالا

فكلاهما من البحر البسيط ، والفرق بينهما أن أبيات الأولى تنتهى بوزن — — ه وأبيات الثانية تنتهى بوزن ەە .

كذلك نرى نفس الظاهرة فى نهاية المنسرح والمديد ، وزمن الإنشاد لا ينقص شيئاً بمثل هذا التغيير ، لأن ما يتطلبه المقطع الصغير من زمن للنطق به يكاد يساوى نصف ما يتطلبه المقطع المتوسط .

وكثيراً ما يلجأ الشعراء إلى استعمال مقطع قصير مكان مقطع متوسط . وقد يدعوهم إلى هذا أو يلجئهم إليه كلمات اللغة التى لا تسعفهم فى كل حال ، والتى تقيد الشاعر بنسجها . وهنا تأتى تلك التغيرات التى ترد فى الأوزان المختلفة ، والتى أشرنا إلى كل منها برمز المقطع المتوسط وتحته رمز المقطع القصير ، وتخضع هذه التغييرات إلى قواعد مطردة يمكن حصرها فيما يلى :

(ا) إذا كان المقطع الأول فى الشطر متوسطاً جاز أن نجعله قصيراً .

(ب) إذا بدأ الشطر بمقطعين متوسطين جاز لنا جعل أحدهما قصيراً ، ولا يتأتى هذا فيهما معا ، فإذا لم يكونا فى أول الشطر جاز جعل الثانى منهما قصيراً .

(ج) إذا توالى ثلاثة مقاطع متوسطة جاز جعل الثانى أو الثالث منها قصيرا

(د) إذا توالى أربعة مقاطع متوسطة وهو نادر جاز ، بل حسن جعل الثالث منها قصيراً ، ولا يرد هذا إلا فى بحرى الخفيف والمنسرح .

تلك هى الضوابط التى يخضع لها نظام توالى المقاطع فى الشعر العربى ، وهى كما ترى واضحة بينة ، لا لبس فيها ولا إبهام ، ولا تتطلب تلك المصطلحات الكثيرة التى أفعمت بها كتب العروض . بقى أن نضرب أمثلة لتلك الضوابط من الشعر العربى :

أ — مسرف فى هجره ما ينتهى   أتراهم علموه السرفا

فالشطر الأول من هذا البيت يبدأ بمقطع متوسط ، فى حين أن الشطر الثانى منه يبدأ بمقطع قصير .

(ب) هل تيم البـــان فؤاد الحمامْ   فناح فاستبكى جفون الغمامْ

تلك قلوب الطـير حملتها   ما ضعفت عنه قلوب الأنام

فى هذين البيتين نرى الشطر الأول من البيت الأول قد بدأ بمقطعين متوسطين ، وبدأ الشطر الثانى بمقطع قصير يليه مقطع متوسط ، أما البيت الثانى فقد بدأ شطراه بمقطع متوسط يليه مقطع قصير .

أما مثل المقطعين المتوسطين حين يتواليان فى غير أول الشطر فقول الشاعر :

هو البين حتى لا سلام ولا ردُّ   ولا نظرة يقضى بها حقه الوجدُ

—٥٥ — ٥٥٥ — ٥٥ — ٥٥٥   — ٥٥ — ٥٥٥ — ٥٥ — ٥٥٥

لقد نعب الوابور بالبين بينهم   فساروا ولازموا جمالا ولا شدوا

—٥— — ٥٥٥ — ٥٥ — ٥ — ٥   — ٥٥ — ٥٥٥ — ٥٥ — ٥٥٥

فنرى فى البيت الأول مقطعين متوسطين قد تواليا، ونرى نظائرهما فى البيت الثانى قد تغيرا فصار الثانى منهما قصيراً .

(ج) قد يحســد المرء على رزقه   ولا أرى للخلق من حاسدِ

٥٥ — ٥٥ — — ٥٥ — ٥   — ٥ — ٥٥٥ — ٥٥ — ٥

فى الشطر الثانى من هذا البيت نرى ثلاثة مقاطع متوسطة هى المقطع الرابع والخامس والسادس ، يناظرها فى الشطر الأول ثلاثة مقاطع فيها السادس مقطع

قصير ، أى أنه حين توالى ثلاثة مقاطع متوسطة جاز جعل الثالث منها قصيرا .

انظر إلى البيت الذى يلى هذا البيت من نفس القصيدة :

لم يفتتن بالمكرمات امرؤ   والغانيات فتنة العابد

٥٥ — ٥٥٥ — ٥٥ — ٥   ٥٥ — ٥ — ٥ — ٥٥ — ٥

أما فى هذا البيت فنرى المقاطع الثلاثة المتوسطة فى الشطر الأول يناظرها فى الشطر الثانى ثلاثة مقاطع ثانيها قصير .

(د) لا تقيدوا من أمة بقتيل   صادت الشمس نفسه حين صادا

٥ — ٥٥ ٥ ٥ — ٥ — — ٥٥   ٥ — ٥٥ — ٥ — ٥٥ — ٥٥

ففى هذا البيت نرى الشطر الأول قد توالى فيه أربع مقاطع متوسطة هى الثالث والرابع والخامس والسادس ، ويناظرها فى الشطر الثانى أربعة مقاطع ثالثها قصير .

وهذه التغيرات التى تطرأ على بعض المقاطع فى الأوزان المختلفة هى التى سماها أهل العروض بالزحافات والعلل ، وصوروها لنا فى صور معقدة ذات مصطلحات عدة ، وكلها لا تكاد تخرج عن قلب مقطع متوسط إلى مقطع قصير . وقد رأينا حين تتبعنا ما روى من قصائد أن تلك التغيرات قد بولغ فيها فى علم العروض ، وأن الأنواع التى عدوها قبيحة أو حتى صالحة ، لا نكاد نظفر لها بأمثلة بين القصائد القديمة والحديثة ، مما يدل على أن مرجع هذا إنما كان الصناعة العروضية ومحاولة تكثير قواعد العروض .

أما ذلك التغير الذى عده العروضيون حسنا فهو الذى تبعه الشعراء ، ونظموا به أشعارهم ، وهو الذى تحدده الضوابط السابقة .

وقد يتبادر إلى الذهن أن جعل المقطع المتوسط قصيراً يقلل من زمن النطق بالشطر ، ويخلّ هذا بالميزان الموسيقى . والحقيقة أن ما يتطلبه المقطع القصير من الزمن عبارة عن جزء من الثانية لا يكاد يجاوز الخمس منها . ومثل هذا الزمن

الضئيل أو ضعفه إذا نقص من زمن النطق بالشطر كله لا تكاد تدركه الآذان .
فالشطر الذى يتغير فيه مقطع أو مقطعان من متوسط إلى قصير يظل من الناحية الزمنية ، كذلك الذى لم يتغير فيه شىء .

على أن هناك عملية لا شعورية يقوم بها المرء حين إنشاد الشعر يسميها المحدثون عملية التعويض ، وذلك بأن المقطع المتوسط إذا أصبح قصيراً عوض المنشد عن مثل هذا النقص على تفاهته بإطالة مقطع آخر مجاور له ، ليتحد زمن النطق بجميع الأشطر فى القصيدة . ففى بحر مثلا كالطويل نرى المقطع الثالث من الشطر يطرد فى جعله قصيراً ، أى أن التفعيلة « فعولن » تصبح « فعولُ » .
وهنا نرى المنشد دون أن يشعر ينشد « فعولُ » بإطالة المقطع الثانى ليعوض عن بعض النقص فى المقطع الثالث . وهكذا يتحد زمن النطق بالتفعيلتين « فعولن » و « فعولُ » ، ويتحقق ما نسميه بالكمّ فى الشعر العربى .

وليس يكفى أن يخضع الكلام فى توالى مقاطعه لتلك الضوابط التى أشرنا إليها آنفاً ، بل لا بد لتسميته شعراً موسيقياً أن يتغير عن النثر من ناحية النغمة الموسيقية . ولو أن الأمر يقتصر فى قراءة الشعر على النظر بالعينين كما يفعل كثير منا الآن ، ما احتجنا فى أوزان الأبيات إلا إلى نظام توالى المقاطع ومراعاته بدقة .
ولكن موسيقى الشعر لا تبرز ولا تحدث أثرها فى النفوس إلا مع الإنشاد .
والإنشاد يتطلب مع مراعاة نظام توالى المقاطع شيئاً آخر يتصل اتصالا وثيقاً بنغمة الكلام فى الصعود والهبوط .

والذى استقيناه من بحث القدماء لأوزان الشعر يكاد يكون مقصوراً على نظام توالى المقاطع ، أما ناحية نغمة الإنشاد فى الشعر فلم يعرضوا لها بشىء .
ولعلهم ظنوا أن التقليد فى الإنشاد يكفى لتعرف تلك النواحى الموسيقية ، دون حاجة إلى تعليم أو دراسة علمية . ولسنا ندرى كيف كان القدماء ينشدون الشعر من ناحية النغمة الموسيقية ، فقد روى لنا الشعر ككل الآثار الأدبية مكتوبا .

وكل الذى خلفوه لنا هو أنهم بصرونا بنظام توالى المقاطع ، وما يخضع له هذا النظام فى الشعر . ولكننا عرفنا أن نظام توالى المقاطع قد يقع فى العبارات النثرية ، وكثيراً ما وقع فى آيات القرآن الكريم ، ومع هذا فقد ظلت تلك العبارات فى النثر بعيدة عن محيط الشعر ، لأن صاحبها لم يرد بها أن تكون شعرا ، ولم ينشدها إنشاد الشعر . كذلك ظلت تلك الآيات القرآنية التى توافق فى نظام مقاطعها ما هو معهود فى نظام المقاطع الشعرية ، ظلت ترتل ترتيلا ولا تنشد إنشاد الشعر ، إلا حين يراد اقتباسها فى الشعر وتتضمنها بعض الأبيات .

الفصل الخامس

الإنشاد والغنـــاء

« ١ »

تطور الإنشاد

لقد أجمعت الروايات على أن الشعر العربى كان ينشد ، كان ينشد فى أسواق الجاهليين فيهز قلوب السامعين هزا ويطرب القوم لموسيقى الإنشاد ، وكان ينشد أمام النبى صلعم وفى حضرة الخلفاء فيطربون له ، أما كيف كان ينشد فلا ندرى .

ولا شك أن أصحاب الروايات القديمة قد عنوا بالإنشاد شيئا غير الغناء . وليس بين أيدينا ما يدل على أن الشعراء فى الجاهلية كانوا يتغنون بالشعر ، وإنما تحدثنا الروايات دائما عن الإنشاد وما فيه من قوة وحماس وأن الشاعر كان ينظم القصيدة ويفد بها فينشدها فى الأسواق مفاخراً أو مادحا . ولم يكن الغناء من عمل الشاعر ولا مما ينتظر منه . وشعراء الجاهلية كانوا من خاصة العرب الذين أتيحت لهم فرص الثقافة اللغوية فى تلك المؤتمرات الثقافيــة التى كانت تسمى بالأسواق ، فــكان الشاعر من الجاهليين يأنف أن يجلس مجلس المغنى ، وإنما كان يترك هذا للجوارى والقيان ، لأن الغناء أجدر بهن وأليق برخامة أصواتهن . وأما ما اشتهر عن الأعشى من أنه صناجة العرب فقد فسره كثير من مؤرخى الأدب بأنه سمى كذلك لجودة شعره ، وربما أرادوا بجودة الشعر هنا غلبة العنصر الموسيقى فى ألفاظ شعره إذا قيس بغيره ، أو لأن شعره كان مما يصلح أن يتغنى

به [١] . وقد جاءتنا الروايات القديمة بما يدل على أن الشاعر إذا لم ينشد شعره ، وأراد به أن يتغنى ، دفع به إلى جارية من الجوارى ذوات الأصوات الجميلة ممن يحسن التلحين والعزف على الآلات الموسيقية ، تتغنى بالشعر فى مجلس من مجالس اللهو والطرب .

واستمر استقلال الشعراء عن المغنين فى العصور الإسلامية ، هؤلاء ينشدون وأولئك يغنون ، غير أن شأن المغنين قد نبه وأصبحوا ممن يجالسون الخلفاء ، و ينالون عندهم الحظوة والجاه . واشتهر منهم ابن سريج ومعبد والموصلى ، وغيرهم ممن تعرض لهم صاحب الأغانى فى كتابه . و يكفى أن نتصفح أجزاء هذا الكتاب لندرك الفصل بين صنعة الشعر ونظمه على بحوره المختلفة ، و بين غنائه على أحد تلك الأصوات والألحان التى وصلت فى عهد الرشيد إلى المائة . و يتكرر فى صفحات كتاب الأغانى قوله : الشعر لفلان والغناء لفلان . وكثيراً ما يروي صاحب الأغانى المقطوعة الشعرية صوتين أو طريقتين فى غنائها ، و ينسب كل طريقة لمغن من المغنين [٢] .

ولم يكن كل الشعر، مما يصلح للغناء ، و إنما تخير المغنون بعضاً منه رأوه أليق بالغناء وأقبل للتنغيم والتلحين ، إما لرقة فى ألفاظه أو تلاؤم موضوعه مع الغناء ومجالس الطرب . وأغلب هذا النوع من السعر قد نظم فى الغزل ونحوه من الموضوعات التى تنسجم مع تلك المجالس . على أن من الشعراء من كانوا يؤثرون الغناء بشعرهم ، فكانوا بعد نظمه يلتمسون له من المغنين من ذاع صيته ، و يحملونهم على التغنى بهذا الشعر رغبة فى ذيوعه وانتشاره ، مثل عمر بن أبى ربيعة ، ومجنون ليلى . ولقد كان ابن سريج بمثابة المغنى الخاص لعمر بن أبى ربيعة ، يلحن من أشعار ابن أبى ربيعة ما يروقه ، و يتغنى بها فى المجالس والمحافل منوعاً فى أصواتها وألحانها .

---

(١) وذكر صاحب الأغانى صفحه ١٠٩ جزء تاسع ما نصه «وكان يغنى فى شعره فكانت العرب تسميه صناجة العرب » (٢) الأغانى جزء أول صفحة ٢٦

وليس يعنينا هنا غناء الشعر وطرق هذا الغناء وكيف كان يلحن فى العصور المختلفة ، لأن مثل هذا البحث يخرجنا عن النطاق الذى رسمناه لهذا الكتاب ، وأجدر به أن يبحث فى كتاب مستقل يعرض للموسيقى العربية فى عصورها المتباينة . وإنما الذى يعنينا هنا هو الحديث عن فن الإنشاد وأثره فى نفس السامع .

والإنشاد عنصر من عناصر الجمال فى الشعر لا يقل أهمية عن ألفاظه ومعانيه. وحسن الإنشاد قد يسمو بالشعر من أحط الدرجات إلى أرقاها ، كما أن سوء الإنشاد قد يخفض من قدر الشعر الجيد ، ويلقى على ألفاظه العذبة ومعانيه السامية ظلالا تخفى ما فيه من جمال وحسن .

وقد عرف الجاهليون للانشاد قدره ، فتنافسوا فى إجادته وتخيروا من أشعارهم أرقاها وأجودها لتنشد على الملأ فى المجامع والأسواق ، وظل للانشاد بعض قدره ومكانته حتى أيام العباسيين ، فقد روى أن الرشيد كان يطرب لإنشاد الشعر أكثر من طربه بالغناء [١] .

غير أن التدوين وانتشار القراءة بين الناس فقد أفقد الشعر شيئاً من جماله ، وأفقدهم الاعتزاز بفن الإنشاد حين قنعوا بقراءته فى الصحائف . فبعد أن كانت الأشعار تنتقل من مكان إلى مكان على ألسنة المجيدين للانشاد أصبحت تروى مكتوبة لا منطوقة ، وشتان ما بين شعر ناطق وشعر صامت . ذلك لأن إنشاد الشعر يبعث فيه حياة وحرارة ، فلا تكاد الآذان تسمعه حتى تتلقفه القلوب . تصور معى شعراً كشعر المتنبى كانت تنتقل به الصحائف إلى بغداد ومصر وبلاد المغرب ، وأهلها على ما كانوا عليه من اختلاف فى لهجة الكلام يتبعه اختلاف صوتى فى نطق اللغة الفصيحة ، أليس يحرم مثل هذا الوضع شعر المتنبى بعض جماله وجلاله ، هؤلاء يؤدونه بصورة خاصة ، وأولئك ينشدونه بصورة أخرى ،

---

(١) جورج زيدان جزء أول صفحة ٥٩ .

و بين هؤلاء وأولئك من يقرءونه كما يقرأ النثر غير مستمتعين بكل ما فيه من جمال وروعة . نعم إن اتساع المملكة العربية واستقلال بيئاتها بعضها عن بعض فى العصور المتأخرة ، قد أفقد الإنشاد منزلته وفصل بين روح الشعر وجسده ، فأصبح شعر الشاعر ينتقل من مصر إلى مصر جسداً هامداً لا روح فيه ولا حياة . وقد ظلت الحال هكذا فى كل عصور الأدب حتى عصرنا الحديث ، فقد كانت تطالعنا الصحف بقصائد شوقى الرائعة فيقرؤها كل منا كما يقرأ الأخبار العابرة ، أو بعبارة أخرى كنا ننظر إليها دون أن نحرك بها شفاها ، أو نلقى بالا إلى جمال موسيقاها . فإذا أتيحت لأحد منا أن يشهد حفلا ينشد فيه الشاعر من شعره أحسسنا بالأبيات تهزنا هزا ، فتثير من أحاسيس القلوب والمشاعر ما كان خامداً هامدا . ولم يكن شوقى رحمه الله ممن يحسنون الإنشاد ، فكان يتخير لإنشاد شعره فى المحافل من يجيدونه و يتقنونه و يأسرون الأفئدة بجمال الإنشاد مع جمال اللفظ والمعنى .

أما « حافظ » فقد كان من خير الشعراء المحدثين إنشاداً ، ولذا كان يؤثر إلقاء شعره فى المحافل على نشره فى الصحف . وما أنشد فى حفل إلا بز أقرانه من الشعراء ، وتملك قلوب السامعين بقوة صوته وحسن أدائه ، ور بما كان فى الحفل من هم أجود منه لفظاً ومعنى ، ولكن الإنشاد يخلع على الشعر ثو باً من الجمال ، و يضفى عليه من الروعة والجلال ، ما لا يدركه القارىء أو الناظر إلى الأشطر بعينيه .

وقد عاد للإنشاد شىء كثير من قدره ومنزلته فى النفوس منذ انتشار الإذاعة ، وأصبحنا الآن نستمتع أحياناً بكل ما فى الشعر من عناصر الجمال ، وأصبح الشاعر الذى صب فى شعره خلاصة روحه يلقى فى قلو بنا وأفئدتنا وهو ينشد علينا هذا الشعر ، بعضاً من أحاسيسه الدقيقة و إلهاماته اللطيفة . ولم يعد سماع الإنشاد والاستمتاع به مقصوراً على أولئك الذين تتاح لهم فرص شهود المحافل والمجامع ،

بل أصبح ملكا مشاعا لكل من يرغب فى الثقافة الأدبية ، ويجد لذة فى الشعر كفن من الفنون . وستعود للانشاد منزلته التى كانت أيام الجاهليين ، حين شاعت فيهم الأمية ، فانصرفوا إلى الثقافة الأدبية عن طريق الأذن . والأذن هى الوسيلة الطبيعية لكل ثقافة لغوية ، بل هى خير وسيلة لإتقان اللغة وإجادتها وقد صدق ابن خلدون فى قوله ، « إن السمع أبو الملكات اللسانية » .

ونحن حين نتتبع مؤلفات القدماء فى موسيقى الشعر ، نراهم يكتفون بذكر أوزانه وبحوره ، وتلك تقتصر على توالى المقاطع والنظام الذى تخضع له . ومثل هذا مثل النوتة الموسيقية التى تنقصها دقة التعبير عن كل دقائق النغم فى اللحن ، ولابد معها من الموسيقى الماهر الذى ينطقها ويبعث فيها الحياة . كذلك أوزان الشعر وتوالى مقاطعه لا تكفى فى بعث الشعر حيا من مرقده ، بل لابد معها من معرفة طريقة الأداء وكيفية الإنشاد ، وهو ما لم يحدثنا عنه القدماء . لذلك نكتفى هنا بالحديث عن إنشاد الشعر فى العصر الحديث .

إنشاد الشعر فى العصر الحديث يختلف من بعض النواحى الصوتية تبعاً لاختلاف اللهجات الحديثة التى تنتظم البيئات المتباينة . ويكفى أن نتذكر لهجات الكلام فى كل أمة من الأمم العربية ، وما هى عليه من تباين واختلاف من الناحية الصوتية ، لندرك أثرها فى إنشاد الشعر ، بل وفى نطق الكلام العربى الفصيح . فالمصريون فى نطقهم اللغة الفصيحة يختلفون بعض الاختلاف الصوتى عن العراقيين والشاميين وأهل المغرب ، ومرجع هذا الاختلاف لهجات الكلام التى اتخذت أشكالا عدة فى هذه الأمم العربية . وقد تأصلت هذه اللهجات فى ألسنة الناس ، وكونت فى كل إقليم عاداته اللغوية الخاصة التى تميز العراقى من المصرى والشامى من المغربى حين ينطق كل منهم . ويكفى أن تسمع العراقى أو المغربى يقرأ كلاماً عربياً صحيحاً من وراء حجاب ، أو على موجات الأثير ، فتدرك بيئته ، أو على الأقل يدرك السامع المصرى أن القارئ غير مصرى . حتى فى قراءة

القرآن الكريم يلحظ بعض الفروق الصوتية بين قراءة المصرى وغيره من بعض أبناء الأمم الشقيقة ، فلهجات الكلام وما تأصل فيها من اختلافات صوتية هى السر فيما نشاهده من تباين فى النطق العربى الحديث ، وتتضح تلك الفروق الصوتية بصورة أوضح وأجلى فى إنشاد الشعر .

وليس هنا مجال البحث في كيف نشأت تلك اللهجات الكلامية ، وإنما يكفى أن نشير باختصار إلى تلك الفروق الصوتية التى باعدت بينها ، والتى أثرت فى نطقنا للكلام الفصيح والقرآن الكريم : —

١ — بعض تلك الفروق يرجع إلى اختلافنا فى نطق بعض الحروف كالذال والضاد . والظاء . والقاف . والثاء . والطاء .

٢ — و بعضها يعزى إلى الحركات واختلاف قيمتها الصوتية بين أبناء الأمم العربية ، فهى فى بلدة مفخمة وهى فى أخرى مرققة ، وهى فى ثالثة قصيرة وفى أخرى أطول من الحركة العادية . كذلك حروف المد قد اختلفت طولا وقصراً وترقيقاً وتفخيا بين أبناء الأمم العربية . والحركات لوضوحها فى السمع ولكثرة شيوعها فى الكلام تبرز نواحى الاختلاف فيها ، وتتضح أكثر من ظهورها فى الاختلاف بين الحروف : فالخلاف بين العراقى والمصرى فى نطق الضاد لا يظهر بنفس الوضوح الذى يكون عليه اختلافهما فى نطق الفتحة أو الضمة مثلا ، وذلك لأن نسبة شيوع الضاد فى الكلام قليلة جداً إذا قيست بنسبة شيوع الفتحة أو الضمة . فإذا قرأ علينا العراقى صفحة من صفحات القرآن الكريم فسيتكرر على مسمعنا اختلافه عنا فى نطق الفتحة عشرات المرات ، فى حين أنه قد يصادف ضاداً واحدة فى نفس الصفحة .

٣ — قد يكون الاختلاف بسبب النبر وموضعه من الكلمة .

٤ — وأخيراً وليس آخراً تختلف لهجات الكلام فى النغمة الموسيقية

Intonation فى الصعود والهبوط حين النطق ، وفى قدر السكتات والوقفات فى أثنـــائه .

تلك هى الفروق الصوتية التى باينت بين نطق أبناء الأمم العربية . فليس لنا حتى الآن نطق نموذجى نحتذيه جميعاً كما لجأنا إلى اللغة الفصيحة ، ولـكنى ممن يؤمنون بإمكان وجود هذا النطق وشيوعه بيننا جميعاً ، وحينئذ تـكون الوحدة العربية الحقة .

نحن إذن نختلف من الناحية الصوتية فى قراءة الآثار الأدبية ، فى ترتيل القرآن الـكريم وفى إنشاد الشعر ، ولا سبيل إلى بحث إنشاد الشعر وطرقه المختلفة فى الأمم العربية قبل أن تتم معرفتنا ودراستنا للهجات الـكلام المتباينة فى تلك الأقطار .

أما إنشاد الشعر فى مصر فقد اتخذ طابعاً خاصاً توارثناه عن أساتذتنا ، وأصبحنا نقلد المشهورين منا فى الإنشاد كحافظ ابراهيم وعلى الجارم وغيرهما .

والذى نلحظه فى نبر الشعر أنه يخضع لنفس القواعد التى يخضع لها النثر ، غير أنا حين ننشد الشعر نزيد من الضغط على المقاطع المنبورة ، وبذلك نطيل زمن النطق بالبيت من الشعر . فالمرء عادة يستغرق فى إنشاده بيتاً من البحر الطويل ما يقرب من عشر ثوان ، فى حين أنه إذا قرأه كما يقرأ النثر ينقص هذا الزمن إلى ما يقرب من ثلثه أو نصفه . ويظهر طول المقطع المنبور فى الشعر عنه فى النثر بصورة أوضح إذا اشتمل على حرف مد ، ففى قول المتنبى :

بادٍ هواك صبرت أم لم تصـبرا   وبكاك إن لم يجر دمعك أو جرى

نلحظ أننا عند إنشاد هذا البيت ، نطيل ألف المد فى كلمة « بادٍ » و« هواك » و« بكاك » ، وهى فى كل كلمة من هذه الـكلمات موضع النبر ، أكثر من قدرها حين تقع فى كلام منثور أو حين يقرأ البيت كما يقرأ النثر .

وطبيعة الإنشاد تتطلب اتصال كلمات الشطر بعضها ببعض اتصالا وثيقاً ، فإذا تصادف أن اشتمل الشطر على كلمة قصيرة لاتزيد على مقطع واحد ، مثل « لى » أو « فى » أو « بى » ، وثق اتصالها بالكلمة قبلها بحيث ينطق بهما كأنهما كلمة واحدة ، وحينئذ قد يخيل لبعض الناس أن موضع النبر فى الكلمة السابقة قد اختلف عن قواعده المعهودة لنا . والحقيقة أننا لو طبقنا هذه القواعد على الكلمة الجديدة المكونة فى الواقع من كلمتين متصلتين اتصالا وثيقاً فكأنهما حين الإنشاد كلمة واحدة ، لم نجد فرقاً بين قواعد النبر فى الشعر والنثر . استمع مثلا إلى قول المتنبى :

أزورهم وسواد الليل يشفع لى وأنثنى و بياض الصبح يغرى بى

ففى كلمة « يغرى » حين تقع فى النثر نجد النبر على المقطع « يُغْ » ، ولكنا حين ننشد هذا البيت نلحظ أن الكلمتين « يغرى » ، « بى » قد اتصلتا اتصالا وثيقاً حتى أصبحتا فى الإنشاد كأنهما كلمة واحدة مثل « تعذيبى » ، وهنا يكون النبر على المقطع « ذى » ، ولذلك حين ننشد البيت نرى النبر قد انتقل من المقطع « يُغْ » إلى المقطع « رِى » . ومثل هذا مثل كل كلمة حين يتصل بها لواحق كالضمائر المتصلة . قارن بين موضع النبر فى الفعل الماضى : « كتب » و بينه حين يتصل بضمير الرفع فيصبح « كتبت » تلحظ أن النبر فى « كتب » على المقطع « كِ » فلما اتصل الضمير به أصبح النبر على المقطع « تَبْ » ، فإذا اتصل بالفعل شىء آخر وأصبح « كتبتُها » مثلا ، رأينا النبر ينتقل ثانية إلى المقطع الذى يليه و يصبح على « تُ » .

أما فى الفعل « يشفع لى » فالنبر باق على حاله حتى بعد اتصال الكلمتين اتصالا وثيقاً ، لأن نسج الكلمة لم يتغير ، وذلك لأن النبر فى الفعل « يرحمُ » و« يرحمنى » لايتغير موضعه ، و يتضح كل هذا لمن درس قواعد النبر فى مصر [1]

---

(١) الأصوات اللغوية صفحة ٩٧ .

ولا يتم الإنشاد بمجرد مراعاة التفاعيل فى الوزن ، أو بإعطاء النبر حقه من الضغط ؛ بل لا بد مع هذا من النغمة الموسيقية . ومن الصعب الفصل بين أوزان التفاعيل و بين النغمة الموسيقية ، إذ أن أحدهما يشبه المرأة والآخر الرجل ، ولا يتم الإخصاب إلا بالاثنين . كذلك لا يتم الإنشاد ولا يصح إلا بمراعاة أوزان التفاعيل، ومراعاة النغمة الموسيقية . ومرجع الحكم على صحة النغمة أو نشازها الأذن المرهفة والمدربة على التمييز بين النغمات .

وتختلف النغمة الموسيقية فى الإنشاد الجيد عند الاستفهام ، وعند التعجب ، وعند الجمل الإخبارية التى يراد بها الإخبار عن أمر من الأمور أو حدث من الأحداث ، وهكذا تظل النغمة فى صعود وهبوط مع الانسجام فى درجة الصعود والهبوط ، بحيث إذا انتهى المعنى هبط الصوت وأشعر بانتهائه ، و إذا كان للمعنى بقية صعد الصوت وأشعر السامع بوجوب انتظار باقيه . .

ونحن الآن فى إنشاد الشعر نراعى المعنى مراعاة تامة ، ونكيف النغمة حسب هذا المعنى . فإذا كان البيت الواحد مما يمكن أن يكون مستقلا فى إنشاده ، نطق به المنشد ونوع فى صعود النغمة وهبوطها ، حتى ينتهى فى آخر المقاطع من البيت وقد هبط صوت المنشد وأشعر السامع بانتهاء المعنى ، و يغلب أن يكون هذا فى مطالع القصائد . غير أن المنشدين فى غالب الأحيان يقسمون القصائد إلى قطع يمكن أن يستقل كل منها بمعناه ، وقد تتكون القطعة من بيتين أو ثلاثة أبيات أو أربعة أو ربما خمسة فى بعض الأحيان ، ثم ينشد الشاعر أبيات القطعة فيما عدا الأخير منها بنفس النغمة الموسيقية ودرجات الهبوط والصعود ، ويختم كل بيت بصعود صوته ليشعر السامع أن المعنى بقية ، فإذا وصل إلى البيت الأخير من القطعة أشعرنا فى نهايته بنهاية المعنى ، واستقلال القطعة عما يليها ، وذلك بأن يهبط صوته ، و يتوقف عن الإلقاء قليلا ، حتى تستريح أذن السامع ، وتجد النفس فرصة للاستمتاع بما مرّ من أبيات .

وقد يتضح ما نرمى إليه بذكر بعض الأمثلة من الشعر الحديث .
لقد سمعنا حافظاً وهو يرثى سعد زغلول فبدأ القصيدة بقوله :

إيه يا ليل هل شهدت المصابا   كيف ينصب فى النفوس انصبابا

فأحسسنا بنغمة الاستفهام مشوبة بالتعجب فى هذا البيت ، ثم لم يهبط صوته إلا فى آخر البيت الثانى حين قال :

بلغ المشرقين قبل انبلاج الصبـ   ـح أن الرئيس ولى وغابا

وسمعنا على الجارم فى قصيدته التى أنشدها فى مهرجان دار العلوم يجعل المطلع على عادته مستقلا بمعناه فيقول :

يا خليلى خليانى وما بى   أو أعيدا إلىّ عهد الشبابِ

* * *

فلما وصل إلى قوله :

ومجون يحوطه الأدب الجم   فما راعه اللسان بعاب

صعد صوته فى نهاية البيت ، ثم أنشد بيتين بعد هذا بنفس النغمة الموسيقية ، وكان صوته ينتهى فى آخر كل منها بالصعود ليشعر السامع ببقية المعنى فقال :

يتغنون بالنواسى حيناً   وبشعر الفتى أبى الخطاب
كلما هزت المدام يديهم   قهقهت ثلة من الأكواب

* * *

فلما أراد أن ينهى المعنى قال وقد هبط صوته فى آخر هذا البيت :

صاح فيهم ديك الصباح فطاروا   كل جمع لفرقـة واغتراب

وهكذا نرى المغنى ينظم الهبوط والصعود بالصوت فى أواخر الأبيات ، بل ينظمهما أيضاً فى حشو البيت الواحد الذى قد تختلف مقاطعه فى النطق هبوطاً وصعوداً . ومثل هذا الانسجام فى الصعود والهبوط نشعر به ، وتطرب له آذاننا ثم لا نكاد نقدر على وصفه إلا بأن نرمز له برموز النوتة الموسيقية .

وهناك أمر هام لا بد من مراعاته فى الإنشاد الجيد ، وهو السكتات والوقفات القصيرة التى قد يلجأ إليها المنشد ، يريد بها إظهار جمال لفظ من الألفاظ ، أو إيضاح معنى دقيق لكلمة من كلمات البيت . وحسن تخير المواضع فى الوقفات يزيد النغمة جمالا ، كذلك الدقة فى قدر السكتات والوقفات تساعد على انسجام موسيقى البيت .

ففى بيت المتنبى :

باد هواك صبرت أم لم تصبرا   وبكاك إن لم يجر دمعك أو جرى

يشعر المرء فى إنشاده لهذا البيت أنه لا بد من وقفة قصيرة عند كلمة «هواك» .

كذلك فى قول شوقى :

ولد الهدي فالكائنات ضياء   وفم الزمان تبسم وثناء

نشعر أنه يتحتم السكوت قليلا على كلمة « الهدى » .

تلك هى صفات إنشادنا الحديث التى درجنا عليها ، وقلدنا فيها المجيدين من شعرائنا .

— ٢ —

العناية بالإنشاد

من دواعى الأسف حقاً ألا يجد الإنشاد مايستحق من عناية واهتمام فى معاهد التعليم . يقنع المدرس من الطالب بنوع من الإنشاد أقرب إلى القراءة منه إلى إلقاء موسيقى ، فيه نغم وتوقيع . ومن الواجب أن تخصص دروس فى معاهد المعلمين لفن الإنشاد وقواعده ، حتى نظفر فى كل مدرسة بعدد من المدرسين يحسنون الإنشاد ويستطيعون تدريب التلاميذ عليه . ومما ييسر الأمر أن التلاميذ عادة يحسنون التقليد ، فمتى حسن إنشاد المعلم تبعه تلاميذه وقلدوه فى إنشاده ، ولو لم يفهموا قواعده المرسومة . ولكننا تركنا الأمر فوضى ولم نتخذ

للإنشاد طريقاً مرسوماً نتفق عليه جميعاً ، ونحتذيه دائماً ، مما أدى إلى ذلك الاضطراب فى إنشاد معظمنا للشعر العربى والأزجال العامية . ويندر أن تصادف من المعلمين ، بل ولا من المذيعين من يعنون بإنشادهم ، وينهجون النهج الصحيح فيه . وقد فشا فى السنين الأخيرة نوع من الإنشاد لا نكاد نشعر فيه بنغم موسيقى، فيه تشتدّ عناية المنشد بالمعنى وتوضيحه ، ضاربا بالنغم والتوقيع عرض الحائط . فنراه يحرص على وصل الصفة بموصوفها ، أو الفاعل بفعله أو الجار والمجرور بمتعلقهما ، ولو أدى ذلك إلى تشويه فى موسيقى البيت وتقطيع لأوصاله . ولم يقسم القدماء البيت من الشعر إلى شطرين عبثاً أو اعتباطاً ، وإنما روعى فى ذلك ناحية موسيقية خاصة لا تتحقق إن نحن وصلنا أحد الشطرين بكلمة من الشطر الآخر. فنراهم حين ينشدون بيتاً مثل قول حافظ :

وتوسموهم فى القيود فقائل هذا فلان قد وشى بفلان

يقفون على كلمة القيود وقفة طويلة كأنما قد انتهى الشطر عندها ، ثم يبدأون الشطر الثانى بكلمة « فقائل » ، ويصلونها به رغبة فى الربط بين القول ومقول القول ، وما دروا أن الموسيقى حينئذ تضطرب فى أجزاء البيت ، وبذلك يكاد يصبح الشعر نثراً ، كذلك قد يصلون الجار والمجرور فى أول الشطر الثانى بمتعلقهما فى آخر الشطر الأول من قول حافظ :

وملبب لغريمـه ومطالب بدم أريق بمسبح الحيتان

فتحس عند سماع إنشادهم لمثل هذا البيت أن كلمة « بدم » هى التى ينتهى بها الشطر الأول .

فالوقف على آخر الشطر الأول بالقدر الذى تتطلبه موسيقى الشعر أمر ضرورى ، وهو ليس ذلك الوقف الذى يهبط عنده الصوت ، وإنما هو وقف يصعد معه الصوت ليشعر السامع بأن للكلام بقية . وعلى هذا يكون من العيب فى الإنشاد أن نصل كلمة « أمامهم » بالشطر الثانى من قول حافظ :

قد جاء يومهمُ هنا وأمامهمْ ... بعد النشور هناك يوم ثانى

* * *

وقد نشأ عندنا نوع من الإنشاد للشعر المسرحى جاءنا به من أخرجوا مسرحيات شوقى كمجنون ليلى ومصرع كيلوباترا ، وهو إنشاد تمثيلى يعنى فيه الممثل بعنصر التعبير أكثر من عنايته بالناحية الموسيقية فى الأبيات . وهو إنشاد جيد فى جملته ، إلا حين يقطع الممثل أوصال البيت بصورة تشوه موسيقاه . ومن الخير أن تراعى الناحيتان بقدر الإمكان : ناحية التصوير والتعبير وناحية النغم والتوقيع. على أنا فى كثير من الأحيان نظفر منهم بمثل هذا الإنشاد المثالى فنستمتع بالتمثيل ، كما نستمتع بموسيقى الشعر . ويكون هذا عادة فى القطع الطويلة التى يلقيها ممثل واحد ، كقول شوقى على لسان كيلوباترا مخاطبة الأفعى :

هلمى الآن منقذتى هلمى ... وأهلا بالخلاص وقد سعى لى

شربت السم من فيك المفدى ... بسلطانى وزدت عليه مالى

على نابيك من زرق المنايا ... شفاء النفس من سود الليالى

* * *

وهى قطعة طويلة تبلغ واحداً وعشرين بيتاً ، طربنا لها جميعاً حين مثلت للمرة الأولى. أما حين يوزع البيت الواحد على لسان أكثر من ممثل ، فلا نكاد نشعر بموسيقاه . ولست أدرى لم يلجأ مؤلفو المسرحيات إلى مثل هذا التقطيع من أوصال الشعر ، مع ما لدينا من أوزان قصيرة لا يكاد يزيد الشطر منها عن كلمتين أو ثلاث .

— ٣ —

العاطفة والوزن

يربط الغربيون فى بحثهم وزن الشعر ، بينه وبين نبض القلب الذى يقدره الأطباء فى الإنسان السليم بعدد ٧٦ مرة فى الدقيقة . ويرون صلة وثيقة بين نبض القلب ومايقوم به الجهاز الصوتى ، وقدرته على النطق بعدد من المقاطع . ويقدرون أن الإنسان فى الأحوال العادية يستطيع النطق بثلاثة من الأصوات المقطعية كلما نبض قلبه نبضة واحدة . فإذا عرفنا أن بحراً كالطويل يشتمل على ٢٨ صوتاً مقطعياً [١] ، أمكننا أن نتصور أن النطق ببيت من الطويل يتم خلال تسع نبضات من نبضات القلب .

على أن نبضات القلب تزيد كثيراً فى الانفعالات النفسية ، تلك التى قد يتعرض لها الشاعر فى أثناء نظمه . فحالة الشاعر النفسية فى الفرح غيرها فى الحزن واليأس ، ونبضات قلبه حين يتملكه السرور سريعة يكثر عددها فى الدقيقة ، ولكنها بطيئة حين يستولى عليه الهم والجزع . ولا بد أن تتغير نغمة الإنشاد تبعاً للحالة النفسية ، فهى عند الفرح والسرور سريعة ملتهفة مرتفعة ، وهى فى اليأس والحزن بطيئة حاسمة .

كل هذا جعل الباحثين يعقدون الصلة بين عاطفة الشاعر ، وما تخيره من أوزان لشعره . والمرء وإن كان يستطيع فى النفس الواحد أن ينطق بمقاطع كثيرة ، إلا أن قدرته فى هذا محدودة يسيطر عليها ما هو فيه من حالة نفسية . وهو حين يكون هادئاً وادعاً أقدر على النطق بمقاطعه الكثيرة دون أن يشوبها إبهام فى لفظها ، وهو أقل قدرة على هذا حين يكون متلهفاً سريع التنفس كما هو الحال فى الانفعالات .

---

(١) انظر الأصوات اللغوية صفحة ٨٨ .

ويجد المنشد مشقة وعنتا حين يحاول وصل بيتين من البحر الطويل فى نفس واحد ، ولا يكاد ينتهى من البيت الثانى حتى نسمعه ينطق بالألفاظ مع جهد كبير ، وقد تخللها بعض الإبهام ولم تتضح للسامع . ويظهر أن أقصى ما يستطيعه المرء فى الإنشاد ، دون مشقة وإجهاد ومع وضوح الألفاظ ، هو ذلك القدر من المقاطع الذى نجده فى البحر الطويل أو البسيط . فالمنشد يحتاج إلى إعادة التنفس بعد كل بيت من أبيات هذين البحرين ، إن لم يكن فى وسط البيت الواحد . ذلك هو السر فى أن الأوزان الشعرية عند كل الأمم لا تزيد مقاطع البيت منها على قدر معين . وربما كان العرب القدماء من أطول الأمم نفساً فى الشعر ، لكثرة نظمهم من بحر كالطويل أو البسيط وندرة المجزوءات فى أشعارهم .

والشاعر حين ينشد شعره يستعيد تلك الحالة النفسية التى تملكته فى أثناء الوزن ، حتى يشركه السامع فى كل أحاسيسه ويشعر بشعوره . أما نحن الآن حين ننشد شعر القدماء فيندر أن نضع أنفسنا فى ذلك الوضع النفسانى الذى كان عليه الشاعر القديم فى أثناء نظمه . ويؤدى هذا حتما إلى نقص التعبير أو التصوير فى إنشادنا . ولكن المنشد المجيد والممثل الماهر يستطيع أن يحل نفسه مكان الناظم ، وأن يشعر بشعوره ثم ينقل مثل هذا الشعور إلى سامعيه .

ونحن بعد هذا نسائل أنفسنا : هل كان الشاعر القديم يتخير لشعره من الأوزان ما يلائم عاطفته ؟ وهل جاءت هذه الأوزان المختلفة تبعاً لاختلاف الشعور عند الناظمين من القدماء ؟

قد يكون من العسير أن نجيب عن مثل هذا التساؤل إجابة مقنعة ، وذلك لأنا لا نرى فى مقاطع هذه الأوزان المتباينة ما يوحى بمثل هذا ، فهى كلها تخضع لروح عام فى توالى المقاطع ، ولا يفرق بينها إلا كثرة المقاطع أو قلتها ، فمنها الكثير المقاطع ومنها المتوسط فى عدد المقاطع ومنها القصير المجزوء .

فإذا نحن استعرضنا الموضوعات التى نظم فيها الشعر الجاهلى ، رأيناها لا تخرج

عن : الفخر والحماسة والمدح بما فى ذلك الرثاء الذى هوعندهم مدح الميت ، والغزل والوصف فى بعض الأحيان .

ثم زاد فى العصر الأموى كثرة النظم فى الغزل ، وأصبح فناً مستقلا من فنون الشعر ، كما زاد النظم فى الشئون السياسية .

ولما استقر الملك للعباسيين أكثر شعراؤهم مع الموضوعات السابقة ، من الشعر المجونى ووصف الخمر ومجالس اللهو والعبث ، ووصف الرياض والأزهار أو المناظر الطبيعية .

فهل اتخذ القدماء لكل موضوع من هذه الموضوعات وزناً خاصاً أو بحراً خاصاً من بحور الشعر التى رويت لنا ؟ إن استعراض القصائد القديمةوموضوعاتها لا يكاد يشعرنا بمثل هذا التخير ، أو الربط بين موضوع الشعر ووزنه : فهم كانوا يمدحون ويفاخرون أو يتغزلون فى كل بحور الشعر التى شاعت عندهم . ويكفى أن نذكر المعلقات التى قيلت كلها فى موضوع واحد تقريباً ، ونذكر أنها نظمت من الطويل والبسيط والخفيف والوافر والكامل ، لنعرف أن القدماء لم يتخيروا وزناً خاصاً لموضوع خاص . بل حتى ما سماه صاحب المفضليات بالمراثى جاءت من الكامل والطويل والبسيط والسريع والخفيف .

وقد يكون من المغالاة أن نتصور اشتراك الشعراء فى العاطفة لمجرد اشتراكهم فى موضوع الشعر. فالحالة النفسية للخنساء حين كانت ترثى أخاها غير الحالة النفسية التى تملكت أصحاب المراثى من القدماء . شعور الشاعر إذن وإن توقف إلى حد ما على موضوع الشعر ، يختلف باختلاف الشعراء واختلاف تأثرهم بعوامل أخرى لا يمكن حصرها .

على أننا نستطيع ونحن مطمئنون أن نقرر أن الشاعر فى حالة اليأس والجزع يتخير عادة وزناً طويلا كثير المقاطع يصب فيه من أشجانه ما ينفس عنه حزنه وجزعه . فإذا قيل الشعر وقت المصيبة والهلع تأثر بالانفعال النفسى ، وتطلب بحراً

قصيراً يتلاءم وسرعة التنفس وازدياد النبضات القلبية . ومثل هذا الرثاء الذى قد ينظم ساعة الهلع والفزع لا يكون عادة إلا فى صورة مقطوعة قصيرة لا تكاد تزيد أبياتها عن عشرة . أما تلك المراثى الطويلة فأغلب الظن أنها نظمت بعد أن هدأت ثورة الفزع ، واستكانت النفوس باليأس والهم المستمر .

أما فى الحماسة والفخر فقد تثور النفس الأبية لكرامتها ، ويتملكها من أجل ذلك انفعال نفسانى يتبعه نظم من بحور قصيرة أو متوسطة ، ثم لا يكاد الشاعر ينظم فى هـــذا إلا عدداً قليلا من الأبيات . ومثل هذا يكون ساعة المشاحنات أو فى الدعوة إلى شن قتال . ولكن حماسة الجاهليين وفخرهم كان من النوع الهادئ الرزين الذى يتطلب التأنى والتؤدة ، ولذلك جاءنا فى قصائد طويلة وأوزان كثيرة المقاطع .

أما المدح فليس من الموضوعات التى تنفعل لها النفوس ، وتضطرب لها القلوب ، وأجدر به أن يكون فى قصائد طويلة وبحور كثيرة المقاطع ، كالطويل والبسيط والكامل ، ومثل هذا يمكن أن يقال فى الوصف بوجه عام .

أما الغزل الثائر العنيف الذى قد يشتمل على وله ولوعة فأحرى به أن ينظم فى بحور قصيرة أو متوسطة وألا تطول قصائده . ومثل هذا مثل كل شعر ينظم فى مجالس العبث واللهو ووصف معاقرة الخمر مما كان يتغني به أيام العباسيين ، وما كان يسمى بشعر المجون .

وقد يستأنس لمثل هذا الرأى بأنا نلحظ ندرة المجزوءات أيام الجاهليين ، وكثرة النظم منها أيام العباسيين ، حين شاعت مجالس الطرب وألوان الغناء واللهو والمجون ، وكل هذا مما تنفعل له نفوس الشعراء انفعالا شديداً ، فينظمون فى لهفة وشوق حين تعرض أمامهم مباهج النساء ، وتلعب الخمر بعقولهم وأفئدتهم ، ويتملكهم طرب الغناء ونشوته .

وفى الحق أن النظم حين يتم فى ساعة الانفعال النفسانى يميل عادة إلى تخير البحور القصيرة ، و إلى التقليل من الأبيات . ولذلك لا نستطيع أن نتصور تلك المعلقات الطوال قد قيلت ارتجالا كما يتبادر لبعض الأذهان ، ولكنها أعدت إعداداً متقناً ، وصرف الشاعر فى نظمها زمناً غير قصير لا يحد بالشهور ، كما يروى عن زهير فى حولياته ، ولكننا نقيسه بالأيام والأسابيع . وشرط تأثر النظم بالانفعال النفسانى أن ينظم فى جلسة واحدة ، فيها يبلغ الانفعال الذروة . أما قول الشعر فى جلسات متقطعة وفترات متعددة تكون فيها النفس على حالات متباينة ، فليس مما قد يدعو الشاعر إلى تفضيل وزن على وزن . وقد يظن بعض الناس أن استعادة قراءة ما نظم من أبيات يعيد إلى الشاعر نفس الحالة التى كان عليها حين بدأ النظم ، ولكن مثل هذا الانفعال الجديد يختلف فى قوته وأثره عما كان عليه أول الأمر. على أنا قد نجد من الشعراء من يتملكهم الانفعال ساعات طوالا يحبسون فيها أنفسهم ، و ينقطعون عن الناس و يخلون إلى أنفسهم ، ثم يخرجون علينا بقصيدة طويلة ، ومثل هذه التجربة فيما أعتقد نادرة فى حياة الشعراء . وربما قيل إن الشاعر يبدأ القصيدة وقد اشتد انفعاله فينظم أبياتاً منها تكون غالباً متأثرة بهذا الانفعال فى وزنها ، ثم يتمها فى جلسات أخرى ناهجاً نهج ما نظمه من أبيات ، وهو فى تلك الجلسات الأخرى لا يحتاج إلى وزن جديد .

ليس غريباً إذن أن نرى شاعراً كشوقى قد تخير لقصائده الطوال بحوراً كثيرة المقاطع ، و إنما الذى قد يبدو غريباً أن نراه ينظم فى وصف مملكة النحل أو فى خطاب العمال أو توت عنخ آمون ، قصائد تنيف الواحدة منها على ستين أو سبعين بيتاً ، وكلها من بحور قصيرة تتلاءم وشدة الانفعال النفسانى ، وليست مثل هذه الموضوعات فيما أتصور ، مما قد تنفعل له النفوس كثيراً . ولكنى أتصور حال شوقى حين نظم قصيدته الطويلة فى وصف ليلة راقصة أقيمت فى قصر عابدين ، وجعل أبياتها من بحر من البحور القصيرة . فلا بد أن النشوة قد ملكت

نفسه بعد انتهاء تلك الليلة ، ولم يكد يستقر فى داره فى أواخر الليل حتى جفاه النوم ، وبدأ ذهنه يستعيد ما شاهد وما سمع ، فبلغ به الانفعال النفسانى أوجه ، ولم يبرح مكانه حتى نظم هـذه القصيدة الطويلة التى حدثنا فيها عن وصف الخمر ، وبهجة الأنوار فى القصر ، وجمال النساء ومناظر الصالات ، وسحر الموسيقى ، وتمايل الخصور وعناق الصدور فى أثناء الرقص ، ثم يختتمها بوصف الموائد التى حوت ما لذ وطاب .

نستطيع مع شوقى أن نتصور ما يمكن أن تـكون عليه نشوة شاعر رقيق الحس والوجدان ، يرى كل هذا ويشترك فى كل هذا ، ثم يذهب إلى داره وقد بلغ منه الانفعال النفسانى أوجه . فلا غرابة أن يكثر من النظم وأن تنساب إليه الأخيلة انسياباً ، وأن تندفع إليه المعاني اندفاعاً حين بدأ قوله :

حف كأسها الحببُ   فهى فضـــة ذهبُ

* * *

نعم لم يصف لنا شوقى ولا غيره من الشعراء ما يكون عليه الشاعر من انفعال نفسانى فى أثناء النظم ، ولم يحدثونا عن الزمن الذى استغرقوه فى نظم قصيدة من القصائد ، ولـكنهم تركوا لنا هذا نذهب فيه كل مذهب ، ونحاول استنباطه من موضوع الشعر ومعانيه فى كل قصيدة .

ويحسن بعد كل هـذا ألا نفرض قواعد معينة يلتزمها الشاعر فى تخير وزن من الأوزان تحت تأثير عاطفة خاصة . وعلى ناقد الأدب أن يبحث هـذا بحثاً مستقلا فى كل قصيدة ، ليرى من معانيها وموضوعها ما إذا كان الشاعر قد وفق فى تخير الوزن أو لم يحسن الاختيار . وسنحاول هنا أن نطبق هذا على مسرحية كيلوباترا التى لا ندعى أنها نظمت فى جلسة واحدة ، ولـكن ارتباط حوادثها بعضها ببعض ، وتعرضها لبيئة معينة وشخصيات بذاتها ، تجعل فيها وحدة منسجمة فكأنها موضوع واحد .

نرى شوقى يبدأ الرواية بنشيد من الوزن القصير يتلاءم وأناشيد الجماهير ، وتنفعل نفس « حابى » لسماع النشيد فينطق بأبيات من نفس الوزن ، ولكن الحوار بعد هذا حين تهدأ النفس قليلا ، من أوزان كثيرة المقاطع كالكامل والوافر ، وإليك مختارات من المسرحية فى بدئها :

النشيد :

يومنا فى أكتيوما ذكره فى الأرض سارْ
اسألوا أسطول روما هل أذقناه الدمارْ

* * *

فإذا انتهى النشيد قال حابى منفعلا :

اسمع الشعب ديون كيف يوحون إليهِ
ملأ الجو هتافاً بحياتى قاتليهِ

* * *

ثم يستمر الحديث هادئاً في روية وتأن ، حتى تدخل هيلانة وهى محبوبة حابى ، فيدور الحديث بينهما فى لهفة وسرعة ناسبت الأوزان التى اختارها شوقى فى معظم هذا الحديث ، ثم يدخل «زينون» المتيم بالملكة فيتحدث عن غرامه فى وزن قصير ، كما أن طبيعة الهمس بين « ديون وليسياس » تتطلب قصر الوزن أيضاً ، فاستمع إلى حديث زينون لنفسه :

مالى جننت فصرت أتهم الشباب وأضطهدْ
لم ألق رأساً فاحماً إلا حملت له الحسد
ووجدت لاعج غيرة بين الجوانح تتقد

* * *

ثم يدور الحديث بين «حابي وزينون» عن الحب وينتهى الأمر بسخرية

حابى من الشيخ المتيم قائلا :

أفق زينون واصح من الغوانى　　　أبعد الشيب تخدعك النساء

* * *

ومثل موقف « حابى » هنا يتطلب الهدوء والتأنى فى التعبير ، ولهذا جاء قوله من وزن كثير المقاطع . ثم يكون كلام بين « زينون وحابى » حتى يدخل من يعلن مجىء الملكة ، وهنا كنا ننتظر أن يكون كلام الملكة فى هذا المشهد من وزن أطول مما اختاره شوقى ، يتلاءم وجلال نطقها فى حضرة الحاشية .

كما كنا ننتظر منها حين سمعت نشيد النصر أن تنفعل وأن يكون حديثها سريعاً متلهفاً ، فلا يكون من بحر كالخفيف .

فإذا نحن مررنا مروراً سريعاً بحوادث هذه الرواية رأينا الشاعر قد وفق إلى حد كبير فى تخير الأوزان التى تناسب المواقف المتعددة فى الرواية ، فاستمع إلى أنطونيو وقد بلغه خبر انتحار كيلوباترا :

انتحرت ! يا للخبرْ　　　ويا لقسوة القـدرْ

* * *

ثم يستمر فى الحديث بعـدة أبيات نظمت من مجزوء الرجز ، فعبرت عن الانفعال وصورته أبدع تصوير . ثم يتهالك على نفسه ويتملـكه اليأس والهم فيصبح حديثه بطيئاً ، وينشدنا من وزن الـكامل قوله :

روما حنانك واغفرى لفتاكِ　　　أواه منك وآه ما أقساكِ

روما سلام من طريد شارد　　　فى الأرض وطن نفسه لهلاك

اليوم يلقى الموت لم يهتف به　　　ناع ولا ضجت عليه بواكى

إن الذى أعطاك سلطان الثرى　　　لم تنعمى لرفاته بثراك

كذلك حين يحملون أنطونيو إلى كيلوباترا ، وقد طعن نفسه طعنة قاتلة ، نراها تصيح قائلة :

آه أنطونيو حبيبي أدركوني بطبيب
ما ترون الأرض تروى من دم الليث الصبيب

الفصل السادس

تطور الأوزان الشعرية

ليس يغنى عنا شيئاً أن نحاول البحث فى الأوزان الشعرية ، وما كانت عليه قبل العصور الجاهلية التى رويت لها أشعار صحيحة النسبة ، إلا أن نتفكه بما كان يزعمه بعض الأقدمين من نسبة شعر لآدم عليه السلام ، كأنما كان آدم يتكلم العربية فضلا عن قول الشعر بها . فتاريخ الأوزان الشعرية قبل العصر الجاهلى يكاد يكون مجهولا جهلا تاماً، وذلك لأننا لم نعثر على نصوص شعرية ترجع مثلا إلى بدء التاريخ المسيحى ، مما يمكن أن يلقى ضوءاً على الصور القديمة للوزن الشعرى فى اللغة العربية . فما يسمى بطفولة الشعر الجاهلى ليس إلا مجرد آراء تخمينية لا تعدو الحدس والرجم بالغيب ، وليست مؤسسة على أدلة مادية بين أيدينا ، ولكنها استنباطات افترضها بعض العلماء ، وهى قابلة للنقض فى معظم تفاصيلها .

غير أننا الآن نستطيع ونحن مطمئنون كل الاطمئنان أن نؤكد حقيقة ثابتة أصبح الباحثون فى الأدب العربى يجمعون عليها ، وهى أن الشعر الجاهلى فى صورته المعروفة لنا ليس إلا نتيجة تطور أجيال سبقتها ، ومراحل مرت بها حتى صارت إلى تلك الأوزان المتعددة الدقيقة النسج التى لا يعقل نسبتها إلى شعب فطرى بدائى ، كما كان الناس يظنون فيما مضى، بل هى نتيجة ثقافة أدبية مرت عليها قرون كثيرة .

ولقد كان الشعر العربى مظهراً من مظاهر الفصاحة بين الخاصة من العرب فى الجاهلية ، ومجالا لإظهار البراعة والمهارة بين القبائل فى عصور ماقبل الإسلام ،

لا يتناوله بالنظم إلا الخاصة ، فهم ينشدونه فى الأسواق وفى محافلهم ويذيعونه فى أرجاء الجزيرة بعد أن توحدت لغته ، تلك اللغة النموذجية الأدبية التى أسست فى معظم ظواهرها على لهجة قريش . وكانت القبائل يهنىء بعضها بعضاً بظهور شاعر ، وكان الشاعر هو الذائد عن حياضهم والمدافع عن أعراضهم . فكما تحتاج القبيلة إلى الفرسان وأصحاب السيوف ، كانت تتطلع إلى أصحاب القرائح الشعرية .

فلم يكن الشعر فى مقدور كل العرب كما يحاول بعض الرواة أن يصوروه لنا ، بل كان صناعة قوم من خاصتهم ، مهروا فيه وعدوه أشرف منزلة وأعلى قدراً من أن يكون فى متناول جميع الناس .

والشعر العربى وإن كان صناعة الخاصة من العرب لا يقدر على قوله إلا القليلون منهم ، قد ذاع بين الناس الخاصة منهم والعامة يتأدبون به ، ويتغنون به فى محافلهم ومجالسهم ، وينشئون أبناءهم على حفظه وروايته . فلم يكن مقصوراً فى إنشاده على بيئة اجتماعية خاصة ، بل كان ملكا للعرب جميعهم يرددونه ويكثرون من ترديده ، فلا عجب إذن أن تصبح نغمته الموسيقية مألوفة للجميع ، ولا سيما الأوزان الكثيرة الشيوع . فلم يكونوا يشعرون بالفرق بين النثر والشعر من ناحية القافية فحسب ، بل كان نسج الوزن المشهور يوحى إلى آذانهم المرهفة بفارق آخر بين نسج الكلام العادى وما يجرى عليه شعر الشعراء . وربما كان العامة من العرب يسهل عليهم ترديد الكلام المنظوم قبل أن يتفهوا معناه ومرماه وما فيه من بلاغة القول وفصاحته . وإنما مثلهم فى هذا مثل الطفل حين يعنى بالنغمة الموسيقية لكلام من حوله ، وحين يسترعى انتباهه ما يشتمل عليه الكلام من نغم ، قبل أن يستطيع تفهم المعانى . فالشعور بالوزن الموسيقى وانسجام المقاطع ميل فطرى ، تلحظه بوضوح فى نمو اللغة عند الأطفال . فإذا صح القول إن المعانى السامية فى الشعر العربى القديم لم تكن فى متناول جميع العرب ،

يمكننا هنا أن نرجح أن الوزن الشعرى فى استساغته والميل إليه ومحبة ترديده ، كان فى مقدور الناس جميعاً ، يألفونه ويشعرون بما فيه من انسجام موسيقى . إذ لا نتصور ذيوع الشعر فى كل البيئات وترديده على كل الألسنة ، إلا حين نتصور على الأقل ميل الناس جميعاً فى تلك الجزيرة العربية إلى نسج خاص المقاطع يسمونه الوزن الشعرى ، أو موسيقى الشعر.

وشرط ذيوع الشعر وشهرته أن تستمتع آذان الناس بموسيقاه ، قبل استمتاعهم بمعانيه ومراميه . فنغمته الموسيقية تلذ السامع أيا كانت بيئته الاجتماعية ، وهى هى يسمعها فى شعر هذا وشعر ذاك ، فليس يختص الشاعر بوزن خاص ، ولا يحاول الشاعر اختراع وزن خاص ، كما قد يخترع المعانى ويختص بها . فإذا حاول الشاعر نظم الشعر فى صورة جديدة غير مألوفة بين الناس ، لم يذع قوله ولم يسهل ترديده ، لأن شرط ذيوع الشعر أن تألف الآذان نغمته وموسيقاه . لهذا لا نعرف شاعراً جاهلياً نظم فى وزن اختص به دون غيره ، ثم اشتهر هذا عنه . ولكننا نعرف أن بعض المولدين قد حاول الحيدة عن الطريق المرسوم للوزن الشعرى فى بعض الأحيان ، رغبة فى التجديد والتنويع ، ولكن مثل هذا الوزن المخترع قد احتاج إلى زمن طويل ، وإلى أكثر من شاعر واحد ، قبل أن يصبح وزناً معترفاً به تستسيغه الآذان وتألفه .

ولهذا قد انتظمت الأوزان الشعرية التى روى بها الشعر الجاهلى ، جميع أنحاء الجزيرة وجميع أوساطها ، وأصبحت موسيقى الشعر محببة إلى كل الآذان . ولسنا نعنى بهذا أن آذان العامة كانت تشعر بدقائق الوزن الموسيقى فى البيت من الشعر كما كانت تشعر آذان الخاصة منهم . بل ربما كان الأعرابى يروى البيت مكسوراً ، وهو لا يشعر بخلل فى وزنه ، ولكن هذا يتصور حين يكون الخلل دقيقاً لا تفطن إليه إلا الأذن المرهفة ، وليست كل الآذان مرهفة فى شعب من الشعوب . وكل الذى ندعو إلى تصوره هو أن العربى كان يشعر بميل إلى الوزن

الموسيقى فى شعر شعراء العرب ، و يستريح إليه ، و يجد فى مقاطعه انسجاماً دون أن يدرى تفاصيل لهذا الانسجام؛ كما كان الشعراء حتى الأقدمون منهم يشعرون بهذه التفاصيل شعوراً قوياً و يعرفونها معرفة تامة ، فهى الطريق الذى رسمته الأجيال السالفة حتى صارت إلى ما صارت إليه فى العصور الجاهلية . وليس من الضرورى أن نفترض من أجل هذا أن الشاعر الجاهلى كان يحلل الوزن الشعرى كما كان يحلله الخليل فى عروضه ، بل يكفى أن نتصور أنه كان ينسج على منوال من سبقوه ، وما ألفته الآذان فى بيئته ، وأن أذن الشاعر منهم كانت أكثر إرهافاً وأدق حكماً ، مما يمكن تصوره بين العامة من العرب .

فلم يكن الشاعر العربى ينظم الشعر دون شعور بخصائصه وموسيقاه، بل كان يعمد إليه عمداً ، و يقصد إليه قصداً . ولسنا نعرف شاعراً فى أمة من الأمم كان ينظم الشعر دون إعداد سابق ، لأن عملية نظم الشعر تتطلب شحذ الذهن و إعمال الفكر ، لا سيما إذا كان الشاعر يهدف إلى الإجادة والتفوق فى ميادين المنافسة الشعرية التى كانت تسمى بالأسواق . كان الشاعر إذن يعدّ نفسه إعداداً يرضيه و يطمئن إليه قبل أن يفد إلى عكاظ أو ذى المجنة ، حتى يحظى بإعجاب جمهور السامعين ، فتتناقل شعره الألسنة وتعيه الحافظة ، و بذا يضمن لشعره الذيوع والخلود ، وهو مطمح كل شاعر ، حتى ولو كان من شعراء الغناء . فالشاعر أيا كان نوع شعره ، غنائياً أو قصصياً أو تمثيلياً ، يهدف بنظم الشعر إلى إشباع الرغبة الفنية فى نفسه أولا ، ثم إرضاء جمهوره ونيل إعجابهم به . فإذا أغرب الشاعر فى تخير ألفاظه ، أو نبا عن بيئته فى الأخيلة والصور ، أو اتخذ لشعره وزناً نادراً لا تألفه الآذان ، أصبح منعزلا عن الناس غريباً عنهم ، لا يقبلون على شعره بالحفظ والرواية .

وشرط ذيوع الشعر أن ينسجم مع بيئته اللغوية فى ألفاظه وأخيلته وأوزانه . وربما فرضت البيئة اللغوية على شعرائها التزام أوزان خاصة شاعت فيها وألفتها

الآذان ، أكثر مما تفرض عليه عليه التزام أخيلة أو ألفاظ بعينها . فالجمهور من حيث الوزن يتوقع طريقاً مرسوماً قد ألفه وتعود سماعه ، فإذا أخل به الشاعر أو تصرف فيه أو اخترع وزناً جديداً لم يجد الناس يقبلون بحماس على هذا الجديد ، ولكن الصور الخيالية المستحدثة أو التفنن فى الأسلوب وصياغته ، لا يدهشهم كثيراً ، بل قد يحوز إعجابهم منذ الوهلة الأولى .

الأوزان القومية :

هناك إذن أوزان للشعر كثيرة الشيوع مألوفة محبوبة يطرقها كل الشعراء وينسجون عليها معظم أشعارهم ، كما أن هناك أخرى نادرة لا تستسيغها الآذان ولا يلجأ إليها الشعراء إلا فى القليل من الأحيان ، ينظمون منها قطعاً صغيرة ، رغبة فى التنويع أو التجديد .

أما الأولى فتلك التى يصح تسميتها بالأوزان القومية ، فى حين أن الأخرى إما أن تكون بقايا أوزان قديمة قد انقرضت أو كادت ، أو تكون مما يتفكه به الشعراء من أوزان مخترعة لم يسبقوا إليها ، وهى فى الحالين لا تسمى بالوزن القومى ، لغرابتها وندرتها ونفور الناس من سماعها . فشرط تسمية الوزن الشعرى بالوزن القومى هو أن يكون كثير الشيوع مألوفاً . ولا يستطيع شاعر وحده أن ينتج لنا وزناً قومياً ، بل لا بد لهذا من تضافر هيئة من الشعراء على كثرة النظم من وزن جديد مخترع يتفقون عليه ، و يصوغون منه قصائد كثيرة ، يرددونها على الأسماع ، و يكثرون من ترديدها حتى تألفها النفوس و يستريح إليها الناس فى بيئتهم . بل قد لا يضمنون بعد كل هذا أن يشيع مثل هـذا الوزن شيوعاً كافياً يبرر أن نطلق عليه اسم الوزن القومى ، ولا بد من مرور جيل أو جيلين يصبح بعدهما مألوفاً محبوباً ، وحينئذ يسمى بالوزن القومى .

من هذا نرى أن تطور الأوزان الشعرية أو التجديد فيها أمر بطيء . وليس مما يقاس به نبوغ الشاعر أن نتلمس فى شعره أوزاناً جديدة كل الجدة .

نسبة شيوع الأوزان :

جاءنا الخليل بن أحمد بأوزان استنبطها مما روى من شعر الشعراء الذين سبقوه ، ورتبها ترتيبه الخاص ، وعرض لكل منها عرضاً شاملا وافياً دون تفرقة بين وزن ووزن ، كأن الجميع مما كان مألوفاً فى الأسماع ، ظنا منه أنه يكفى للاعتراف بالوزن أن يروى منه أبيات من الشعر عمن يعتد بعربيتهم . ولذا جاء الأخفش بعده وناقشه فى شيء من هذا ، فأنكر وجود وزنين من أوزان الخليل هما مايسمى « بالمقتضب » وما يسمى « بالمضارع » ، غير أن الأخفش قد زلّ فيما زل فيه الخليل ، فأتى لنا ببحر جديد سماه « المتدارك » .

ولا يسع الباحث المنصف إلا مخالفة الخليل فى بعض أوزانه و بحوره . فليس يكفى للاعتراف بالوزن الشعرى أن نسمع منه أبياتاً قد لا تكون محققة النسبة إلى صاحبها . وإذا نحن أحسنا الظن بالخليل وجب أن نعد هذا النوع من الأبيات بقايا قديمة لأوزان انقرضت من قرون قبل العصر الجاهلى ، ولا تصلح إذن أن تعد مقياساً للوزن الشعرى فى اللغة العربية . ومثلها فى هذا مثل الشاهد المنفرد الذى قد يخالف نحو قاعدة عامة ، فهو من شواذ الروايات فى اللغة ، ويجب أن يفرد لمثله من الشواهد بحث خاص لبيان أصولها وما تطورت عنه ، أو ما قد يكون فيها من عبث بعض الرواة الذين أسرفوا فى عهد التدوين فى الاختراع والاختلاق ، رغبة فى الإتيان بالغريب النادر ، وترضية للخلفاء العباسيين الذين شجعوهم على مثل هذا . فالصراع العلمى بين الرواة وتدخل السياسة العباسية فى هذا الصراع قد أنتج من الشواذ الشيء الكثير ، لا فى العروض وحده بل فى كل مظاهر اللغة العربية . وإذا نحن سلمنا جدلا بأن كل لفظ كان ينطق به الأعرابى

يجب أن يعد فصيحاً مقبولا وأن يسجل فى المعاجم كما فعل أصحابها ، لا نستطيع بحال من الأحوال أن نفترض أن كل وزن ينسج عليه الأعرابى شعره يجب أن يعد من أوزان الشعر العربى . لأن شرط اعتبار الوزن عربياً ، هو أن تنظم منه قصائد كثيرة ، وأن يشيع بين جمهور الناس ممن كانوا يتكلمون العربية ، حتى تتحقق فيه الألفة وتميل إليه الآذان . بل لو افترضنا أن أحد شعراء الجاهلية قد اختص نفسه بوزن غريب لم يسبق إليه ولم يشركه فيه شاعر ، ثم نظم منه المجلدات لا يصح مع هـذا أن نعد مثل هذا الوزن وزناً عربياً حقيقاً بهذه التسمية ، إذ لا بد من شيوع الظاهرة حتى يمكن نسبتها إلى بيئة معينة .

وربما يظن الظان أن البحور النادرة التى جاءنا بها الخليل أوزان قد فقدت أمثلتها بين ما فقد من الشعر القديم ، مستدلا على هذا بقول أبى عمرو بن العلاء (ما انتهى إليكم مما قالت العرب إلا أقله ولو جاءكم وافراً لجاءكم علم وشعر كثير) ! وليت شعرى كيف يمكن تصور أن القدر قد أبى إلا ضياع أمثلة خاصة ، وأنه آثرها فى الضياع على غيرها ؟ إن ما فقد من الشعر إن صح أنه قد اشتمل على أمثلة لهذه البحور النادرة ، فأغلب الظن أن نسبة هذه البحور فيه كانت كنسبتها فيما لدينا الآن من شعر قديم .

وليس من الضرورى للبحث عن نسبة شيوع الأوزان الشعرية أن نستقرئ كل ما قيل من الشعر فى كل العصور ، وأن نستخرج النسبة منها ، فقد يتطلب مثل هذا العمل الزمن الطويل ، ثم لا تكون النتيجة بعيدة عما نصل إليه عن طريق استقراء بعض هذا الشعر . وليس يعنينا فى مثل هذا المقام البحث عن الأرقام الدقيقة لنسبة الشيوع ، بقدر ما يعنينا معرفة أى هـذه الأوزان أكثر شيوعاً ، وأيها هو النادر الذى لا يصح أن يعدّ وزناً قومياً تألفه الآذان وتستريح إليه . وأنا زعيم لمن يريد أن يستكمل هذا البحث باستقراء جميع الأشعار فى جميع العصور أن نتائجه لن تبعد كثيراً عما وصلنا إليه هنا من نسب تقريبية . فقد بدأنا

باستقراء كل ما جاء فى الجمهرة والمفضليات والأغانى و بعض الدواوين ، للكشف عن نسبة شيوع الأوزان فى الشعر العربي حتى أوائل العصر الرابع الهجرى ، لأننا نعلم أن مؤلف الأغانى قد توفى فى أواسط القرن الرابع الهجرى وأن رواة جمهرة أشعار العرب والمفضليات قد عاشوا قبل هذا .

أما الجمهرة والمفضليات فقد اشتملت على ما يقرب من ٥٢٠٠ بيتاً من الشعر موزعة حسب النسب الآتية :

الطويل ٣٤ ٪ والكامل ١٩ ٪ والبسيط ١٧ ٪ والوافر ١٢ ٪ وكل من الخفيف والمتقارب والرمل ٥ ٪ والسريع ٤ ٪ والمنسرح ١ ٪

وجميع هذه البحور جاءتنا وقد نظم منها القصائد الطوال ما عدا المنسرح ، كما أن القافية قد خلت من التنويع والتزمت هى بعينها فى كل الأبيات .

فإذا نظرنا إلى ما اشتملت عليه أجزاء الأغانى الاثنا عشر الأولى ، وجدناها تضمنت ما يقرب من ٤٥٠٠ بيتا موزعة حسب النسب الآتية :

٣٦ ٪ طويل وكل من الكامل والبسيط ١٢ ٪ والوافر ١١ ٪ والخفيف ٨ ٪ وكل من الرجز والمتقارب ٤ ٪ وكل من السريع والمنسرح ٣ ٪ والرمل ٢ ٪ وكل من الهزج والمديد ١ ٪

فإذا قورنت هذه النسب بعضها ببعض استطعنا الحكم بسهولة على أن البحر الطويل قد نظم منه ما يقرب من ثلث الشعر العربى ، وأنه الوزن الذى كان القدماء يؤثرونه على غيره و يتخذونه ميزاناً لأشعارهم ، ولاسيا فى الأغراض الجدية الجليلة الشأن . وهو لكثرة مقاطعه يتناسب وجلال مواقف المفاخرة والمهاجاة والمناظرة ، تلك التى عنى بها الجاهليون عناية كبيرة وظل الشعراء يعنون بها فى عصور الإسلام الأولى .

ثم نرى كلا من الكامل والبسيط يحل المرتبة الثانية فى نسبة الشيوع ، وربما جاء بعدهما كل من الوافر والخفيف ، وتلك هى البحور الخمسة التى ظلت

فى كل العصور موفورة الحظ يطرقها كل الشعراء ، ويكثرون النظم منها ، وتألفها آذان الناس فى بيئة اللغة العربية .

أما المتقارب والرمل والسريع فتلك بحور تذبذبت بين القلة والكثرة ، يألفها شاعر ويكاد يهملها آخر ، وقد حافظت فى شعر مايسمى بعصور الاحتجاج على نسب متقاربة لا تسمح بأن يفضل أحدها الآخر ، ويمكننا مع قليل من التسامح أن نعدها من الأوزان العربية المألوفة التى كانت الآذان تستريح إليها .

والذى قد يبعث إلى الحيرة والدهشة أن نرى بحراً كالمديد أعطاه الخليل فى عروضه تلك العناية الظاهرة ، ومع هذا فلا نكاد نسمع له ذكراً فى الأشعار القديمة . وليس يكفى من تلك المقطوعات القصيرة التى رويت منه أن نحكم على أنه وزن عربى مألوف . ولسنا نعرف شاعراً من الأقدمين قد نظم منه قصيدة طويلة ، على أنه قد اشتهرت أبيات أربعة نسبت لمهلهل بن ربيعة مطلعها :

يال بكر أنشروا لى كليبا يال بكر أين أين الفرار

فإذا صحت رواية هذه الأبيات وأمثالها ، وجب أن تدرس دراسة مستقلة ، وأن يدرس وزنها لا على أنه مقياس عام من مقاييس الشعر العربى ، بل على أنه صورة محورة من بحر الرمل حاولها شاعر من الشعراء ثم لم يكتب لها النجاح ، وظلت فى كل العصور مهملة لا تجد من الشعراء من يعنى بها فى نظمه ، إلا حين كان يتفكه بمحاولتها في أبيات قليلة فى عصر العباسيين ومن بعدهم .

ويمكن أن يقال إن مثل هذا الوزن بقية من بقايا الأوزان القديمة التى اندثرت وفقدت مكانتها بين أوزان الشعر العربي ، والنتيجة واحدة فى كلا الفرضين هى أنه لا يصح اعتبار هذا الوزن وزناً قومياً للشعر العربى .

هذا ونلحظ من النسب السابقة أن القدماء كانوا يميلون إلى الأوزان الكثيرة المقاطع ويؤثرونها على المجزوءات ، وأن العناية بالمجزوءات والنظم منها صفة من صفات العصور المتأخرة. فالهزج والمجتث وزنان نميا مع الزمن ولجأ إليهما الشعراء

فى عصور الغناء حين توطدت أركان الدولة العباسية ، غير أن نسبتهما حتى فى تلك العصور قد ظلت ضئيلة إذا قيسا بغيرهما من الأوزان .

ويمكن أن نلخص خصائص الوزن القديم فى إيثار البحور الكثيرة المقاطع، وذلك لأن مجال المفاخرة والمناظرة يتطلب طول النفس فى الإنشاد .

وقد رأينا بعد عرض النسب السابقة أن نتخير بعضاً من شعراء تلك العصور لندرس فى شعرهم نسبة شيوع الأوزان .

ووقع الاختيار بمحض المصادفة على ديوان زهير بن أبى سلمى ، فقد جاء بهذا الديوان ما يقرب من ٩٠٠ من الأبيات موزعة حسب النسب الآتية :

٤٣ ٪ من الطويل ٢٣ ٪ من البسيط ١٥ ٪ من الكامل والوافر ٢ ٪ من كل من المنسرح والمتقارب .

وأهم ما يسترعى الانتباه فى ديوان زهير أنه خلا من وزن الخفيف . وهذا الوزن قد بدأ متواضعاً فى الشعر الجاهلى لا تزيد نسبته عن الرمل والمتقارب وأمثالها ، ثم نهض نهضة كبيرة فى الشعر العباسى ، ولم يكد ينتصف القرن الرابع الهجرى حتى شهدناه يحل المرتبة الثانية من أوزان الشعر العربى، منافساً فى هذا وزن البسيط ووزن الوافر . أما فيما عدا وزن الخفيف فنسب البحور فى ديوان زهير تشبه إلى حد كبير نسبها فى أشعار الجاهليين التى رويت بالجمهرة والمفضليات، فقد ظهر تفوق البحر الطويل وحلوله المرتبة الأولى دون منازع ، ثم حل الكامل والبسيط والوافر المرتبة الثانية ، وجاء بعد هذا بحور أخرى ضئيلة النسبة قليلة الشيوع . وتلك هى نفس النتيجة التى وصلنا إليها باستقراء أشعار جرير والفرزدق ، ففى ديوان جرير ما يقرب من ٥٧٠٠ من الأبيات موزعة حسب النسب الآتية :

الطويل ٣١ ٪ الكامل ٢٩ ٪ الوافر ٢٣ ٪ البسيط ١٦ ٪ الرجز ٢ ٪

المتقارب ١ ./. . وقد جاء بجزأى الديوان ما يقرب من ٣٩ بيتاً من البحر السريع .

أما الفرزدق ففى ديوانه قرابة ٧٩٠٠ من الأبيات موزعة كالآتى :

الطويل ٦٨ ./. الـكامل ١٢ ./. الوافر ١٠ ./. البسيط ٩ ./. المتقارب ١ ./. ثم جاء بجزأى الديوان نحو ٣٦ بيتاً من الرجز .

ومما قد يسترعى الانتباه فى هذين الديوانين خلوهما من أمثلة لوزن الخفيف ، الأمر الذى لاحظناه أيضاً فى ديوان زهير .

بل حتى أبى العتاهية ذلك الشاعر الذى عرف بثورته على أوزان العروض وقواعده ، ولم يعبأ فى بعض الأحيان بما اشترطه العروضيون ، لم ينظم إلا من بحور نظم منها من سبقوه من الشعراء ، فليس له وزن مخترع ، وإنما كل ماينسب له من مخالفة لأهل العروض يرجع إلى ما يمكن أن يطرأ على البحور من تغيير فى تفاعيلها ، أو إيثاره النظم من بحر نادر كالمنسرح والمديد . على أن نظمه فى مثل هذه البحور كان قليلا إذا قيس بما نظم من بحور أخرى ، فحيثما أكثر القدماء أكثر أبو العتاهية أيضاً . وقد اشتمل ديوانه على ما يقرب من ٤٢٠٠ من الأبيات موزعة حسب النسب الآتية :

الطويل ٢٠ ./. الـكامل ١٩ ./. البسيط ومجزوء الـكامل ١٠ ./. الوافر ٨ ./. المنسرح ٧ ./. الخفيف ٦ ./. كل من المتقارب والرمل والسريع ٤ ./. مجزوء الوافر ٢ ./. كل من المديد ومجزوء الرمل ١ ./. .

وجاء بالديوان عدة أبيات من المجتث والهزج ونحو ذلك من المجزوءات . فنحن نرى من هذه النسب أن أبا العتاهية قد سلك مسلك من سبقوه من الشعراء ، ولم يختلف عنهم كثيراً فى نسب شيوع الأوزان ، رغم خروجه على بعض قواعد العروض وميله إلى التحرر من قيودها، مثل نظمه من وزن الأخفش المسمى بالمتدارك ، عدة أبيات أشهرها قوله فى هجاء قاض من القضاة :

هم القاضى بيت يطرب قال القاضى لما عوتب
ما فى الدنيا إلا مذنب هذا عذر القاضى واقلب

ويريد الشاعر بالشطر الأخير أنه لو صحفت لفظة « عذر » لأصبحت « غدر » ؛ ومثل قوله وقد جلس يوماً عند قصار فسمع صوت المدق فحكى وزنه فى شعره وقال :

للمنون دائرا ت يدرن صرفها
حتى ينتقيننا واحداً فواحداً

* * *

وفى هذا قال قولته المشهورة حين انتقد : أنا أكبر من العروض .

ومن خير الأمثلة التى توضح مخالفة أبى العتاهية لقواعد العروض قوله من وزن المنسرح :

من لم تعظه الخطوبُ لم تثنه الأيام والحقبُ
يأيها المبتلى بهمته ألم تر الدهر كيف ينقلب
من أى خلق الإله يعجب من يعجب والخلق كله عجب

* * *

وهى قطعة عدتها ٧ أبيات ، وقد اشتملت على عدة مخالفات عروضية أظهرها ما فى البيت الأول الذى لا ينسجم فى وزنه مع باقى الأبيات . هذا إذا صحت رواية هذه الأبيات ، فربما وقع فى روايتها تحريف أو تصحيف أدى إلى تلك المخالفات العروضية .

كذلك أبو نواس الذى ثار على معانى القدماء فقال :

لا تبك هندا ولا تطرب إلى دعد واشرب على الورد من حمراء كالورد

* * *

لم يثر على أوزانهم ؛ بل نهج نهجهم وسلك مسلكهم فى تلك الأوزان ، فقد جاء بديوانه قرابة ٣١٠٠ من الأبيات موزعة كالآتى :

البسيط ٢٠ ./. الطويل ١٧ ./. الكامل ١٥ ./. الوافر ١٣ ./. الرمل ٩ ./. المنسرح ٨ ./. السريع ٨ ./. الخفيف ٤ ./. الرجز ٣ ./. والمجتث ٢ ./. وكل من المتقارب والمديد ١ ./. هذا إلى عدة أبيات من الهزج والمقتضب .

ولا نكاد نشعر بانتقال فجائى حين ننظر فى ديوان البحترى الذى اشتمل على ما يقرب من ١٢٠٠٠ من الأبيات موزعة حسب النسب الآتية :

الطويل ٣١ ./. الكامل ٢١ ./. الخفيف ١٧ ./. البسيط ٩ ./. الوافر ٨ ./. كل من المتقارب والمنسرح ٤ ./. السريع ٣ ./. الرمل ٢ ./. مجزوء الكامل ١ ./. كما بالديوان نحو ٣٥ بيتاً من الهزج و ٢١ بيتاً من مجزوء الخفيف و ٦ أبيات من مجزوء الرمل و ١١ بيتاً من الرجز و ٣٧ بيتاً من مخلع البسيط .

فلا يزال البحر الطويل يحتل المكانة الأولى بين البحور ، ولا يزال كل من الكامل والبسيط والوافر والخفيف فى المرتبة الثانية ، مع بعض التفاوت فى النسب ، ثم تأتى بعد هذا باقى الأوزان . غير أنا نلحظ أن العناية بالمجزوءات قد زادت ، وأن وزناً جديداً أسماه العروضيون « مخلع البسيط » لم يكن معروفاً عند الجاهليين ، قد بدأ يشق طريقه بين الأوزان .

فإذا انتقلنا إلى عصر آخر كان القدماء يسمونه فى الأدب العصر العباسى الثانى ، وبحثنا ديواناً كديوان أبى فراس الحمدانى وجدناه يشتمل على ما يقرب من ٢٢٠٠ من الأبيات موزعة كما يأتى .

الطويل ٤٠ ./. الوافر ١٤ ./. البسيط ٩ ./. الكامل ٨ ./. وكل من مجزوء الكامل ومخلع البسيط ٧ ./. وكل من الخفيف والمتقارب ٤ ./. وكل من السريع والمنسرح ٢ ./. وكل من الهزج والرجز ومجزوء الرمل ١ ./. .

أو نظرنا فى ديوان المتنبى نجد أنه قد اشتمل على ما يقرب من ٥٣٠٠ من الأبيات موزعة حسب النسب الآتية :

الطويل ٢٨./٠ الكامل ١٩./٠ البسيط ١٦./٠ الوافر ١٤ ./٠ الخفيف ٩./٠ المنسرح ٧./٠ المتقارب ٦./٠ الرجز ٢./٠ السريع ١./٠ .

فنرى من هذه النسب أن العصر الذى عاش فيه المتنبى قد ظل شعراؤه يحتفظون بنسب القدماء فى أوزان الشعر و بحوره ، ولكن عنايتهم بالمجزوءات قد زادت زيادة ملحوظة .

نرى من كل هذا أن الشعراء ظلوا حتى عهود العباسيين ينسجون على منوال من سبقوهم إلا فى النظم من المجزوءات التى كثرت أشعارها على توالى الأيام ، ولم يكد يبدأ القرن السابع الهجرى حتى شهدنا بين الشعراء شاعراً مثل بهاء الدين زهير الذى نظم ما يربى على ثلث شعره من المجزوءات . فقد جاء بديوانه قرابة ٣٧٠٠ بيت موزعة كالآتى :

الطويل ٣٣./٠ مجزوء الكامل ١٥./٠ مجزوء الرمل ١٠./٠ الكامل ٨./٠ وكل من الوافر والبسيط والرجز ومجزوء الرجز ٤ ./٠ وكل من الهزج ومجزوء الخفيف ٣./٠ وكل من المجتث والسريع والمتقارب والرمل ٢ ./٠ هذا إلى عدة أبيات من المخلع والمديد ومجزوء الوافر ومجزوء المتقارب والمنسرح الخ .

ثم تخيرنا بعد عصر المتنبى شاعراً اشتهر بكثرة النظم وهو مهيار الديلمى المتوفى سنة ٤٢٨ هـ . وتصفحنا ديوانه الضخم الذى اشتمل على ما يقرب من ٢٢٥٠٠ من الأبيات فرأيناها موزعة حسب النسب الآتية :

الطويل ١٩./٠ الرجز ١٥ ./٠ الكامل ١٤ ./٠ وكل من الوافر والمتقارب ١٠./٠ والسريع ٦./٠ وكل من الرمل ومجزوء الرجز ٥./٠ والبسيط ٤./٠ وكل من الخفيف والمنسرح ٣./٠ وكل من مخلع البسيط ومجزوء الكامل ٢./٠ والهزج ١./٠

وقد جاء بالديوان ما يقرب من ٦٤ بيتاً من مجزوء الرمل ، وتسعة أبيات من المجتث ، كما جاء فيه ما يقرب من ٣٩ بيتاً فى أربع قطع من الرجز كل أبياتها مصرعة . ولم يشتمل الديوان فيما عدا هذا على أى تنويع فى القافية .

ومن هنا نرى أننا لا زلنا إلى حد كبير فى نفس الجو الذى ألفناه فى شعر القدماء من ناحية الوزن ، غير أنا نلحظ فى شعر مهيار كثرة المنظوم من الرجز ، ولهذا سبب خاص عرضنا له حين تحدثنا عن الرجز فى فصل مستقل .

ويجمع مؤرخو الأدب على أن الشعر فى القرن السادس الهجرى وما بعده قد خبت جذوته وقل ناظموه، ولم تعد له المكانة التى نعهدها فى العصور الإسلامية الأولى ، لا فى جودة الأسلوب وجمال الأخيلة فحسب ، بل فى كثرة النظم أيضاً . لهذا آثرنا المرور مراً سريعاً بالإنتاج الشعرى فى هذه العصور ، لأن شعراءها لم يكونوا إلا مقلدين لأشعار من سبقوهم فى كل شئ حتى التزام الأوزان القديمة ، وقد اقتصر تجديدهم فى الأوزان والقوافى على الفنون المستحدثة التى سنتحدث عنها؛ أما فى نظم القصائد فقد ترسموا طرق القدماء ، يعمد الشاعر منهم إلى قصيدة قديمة يعجب بها أو بقافيتها ، ثم ينهج نهجها و ينسج على منوالها ، ولهذا نرجح أن نسب شيوع الأوزان فى القرن السادس وما بعده قد ظلت تشبه إلى حد كبير النسب التى رأيناها فى شعر العصور الأولى للإسلام . وقد رأينا الاستئناس لهذا الرأى باختيار شاعر من شعراء عصور الاضمحلال فى اللغة العربية ، فعثرت بطريق المصادفة على ديوان ابن معتوق أحد شعراء القرن الحادى عشر الهجرى . وقد جاء فى هذا الديوان ما يقرب ٣٨٠٠ من الأبيات وزعت فيه حسب النسب الآتية :

الكامل ٣٨٪ الطويل ١٩٪ البسيط ١٨٪ الوافر ١٢٪ الخفيف ٨٪ الرمل ٢٪ كل من الرجز والسريع ١٪ .

وكل الذى يمكن أن يسترعى انتباهنا فى ديوان ابن معتوق هو أن البحر

الكامل قد بدأ فى العصور المتأخرة ينافس الطويل فى منزلته . وقد ظهر هذا بصورة واضحة فى العصر الحديث .

شيوع الأوزان فى العصر الحديث :

تعود مؤرخو الأدب أن يبدءوا الحديث عن الأدب فى العصر الحديث بعهد محمد على ، وفى الحق أن النهضة الشعرية الحقة قد بدأت بأشعار البارودى ، فهو إمام الشعراء المحدثين غير منازع ، وهو أول من سما بالشعر العربى إلى منزلة تضارع المجيدين من شعراء الأقدمين ، لهذا آثرنا البدء به و بحث أشعاره لنرى نسب الأوزان فيها . وقد اشتمل ديوان البارودى على ما يقرب من ٣٠٠٠ من الأبيات موزعة حسب النسب الآتية [١] :

طويل ٣٩ ٪ كامل ٢٠ ٪ بسيط ١٥ ٪ خفيف ٦ ٪ سريع ٥ ٪ وافر ٤ ٪ منسرح ٢ ٪ وكل من المتقارب ومخلع البسيط ١ ٪

ولم يرد فى الديوان من الرجز والرمل إلا أبيات قليلة جداً ، أما باقى الديوان فهو على قلته قد جاء من المجزوءات وأشباهها ، كمجزوء الكامل ومجزوء الخفيف ومجزوء المتقارب ومن الهزج والمجتث .

وقد رويت بالديوان قطعة واحدة من وزن مخترع لا عهد للعروضيين به ، وعدد أبياتها ١٩ ، ولا بأس من أن نورد هنا بعضاً من أبياتها :

إملأ القـــدحْ   واعص من نصحْ

وارو غلـتى   بابنـــة الفرح

فالفتى مـــتى   ذاقها انشرح

وهكذا نرى أن البارودى كان يتتبع فحول الشعراء من الأقدمين ، وينسج

---

(١) الجزء الأول الذى ينتهى بقافية الفاء والذى التزم طبعه ورثة الناظم .

على منوال قصائدهم ، ولهذا أشبهت نسب الأوزان فى شعره ما كانت عليه فى عصور الجاهليين وصدر الإسلام .

فإذا انتقلنا إلى شاعر النيل حافظ ابراهيم وجدنا فى ديوانه ما يقرب من ٥٦٠٠ من الأبيات موزعة حسب النسب الآتية :

الكامل ١٨ ٪ كل من الطويل والخفيف ١٠ ٪ البسيط ١٤ ٪ مجزوء الكامل ١٠ ٪ الرمل ٧ ٪ الوافر ٦ ٪ المتقارب ٥ ٪ السريع ٤ ٪ المجتث ٣ ٪ .

وقد جاء بالديوان عدة أبيات من المديد ومخلع البسيط ، ونحو ذلك من البحور النادرة .

ويتضح من هذه النسب بدء اهتمام شعرائنا بالبحر الكامل ، وكثرة النظم فيه حتى بدأ ينافس الطويل فى منزلته القديمة ، كما نرى أن البحر الخفيف قد بدأت تعلو أسهمه فى سوق الشعر . أما الرمل فهو ذلك البحر الذى ظل فى أشعار القدماء خامل الذكر ، حتى جاء العصر الحديث ونهض به نهضة كبيرة أوشكت أن تنزله المنزلة الثانية فى أوزان الشعر .

ننظر بعد هذا فى شعر أمير الشعراء أحمد شوقى فنرى أن الشوقيات بأجزائها الأربعة قد اجتمع فيها ما يقرب من ١٢٠٠٠ من الأبيات وزعت حسب النسب الآتية :

الكامل ٢٧ ٪ الخفيف ١١ ٪ كل من الوافر والبسيط ٩ ٪ الرمل ٨ ٪ الطويل ٧ ٪ مجزوء الكامل ٦ ٪ المتقارب ٥ ٪ الرجز ٤ ٪ كل من السريع ومجزوء الرجز ٢ ٪ وكل من الهزج والمقتضب ومجزوء الرمل ١ ٪ .

وقد جاء بالشوقيات قطعة واحدة من وزن مخترع ، هو نفس الوزن الذى اخترعه البارودى ، وعدتها سبعون بيتاً مطلعها :

مال واحتجبْ وادعى الغضبْ

ليت هاجرى يشرح السبب
عتبــــه رضي ليتـــــه عتب

وربما عدَّ من الأوزان المخترعة تلك القصيدة التى عنوانها «وصف مرقص» والتى جاء فيها :

طال عليها القدمْ فهى وجود عدمْ
قد وئدت فى الصبا وانبعثت فى الهرم
بالغ فرعون فى كرمتها من كرم
أهرق عنقــودها تقـــدمة للصنم
خبأها كاهن ناحيـــة فى الهرم

* * *

وقد التزم شوقى فى كل شطر وزن (مُسْتَعِلُن فاعِلن) ، وهو ما لم يقل به أهل العروض فى كتبهم ، إلا إذا اعتبر هذا من مشطور البسيط الذى عده الثقاة من أصحاب العروض شاذاً لا يعول عليه[1] .

كما روى بالديوان ما يقرب من ٦٥ بيتاً من بحر المجتث و ٦٥ بيتاً من المتدارك .

والذى يمكن أن يسترعى الانتباه فى شعر شوقى بوجه عام ، ميله الشديد إلى البحر الكامل والنظم فيه . فلو قد أضفنا إلى نسبة هذا البحر ، ما نظمه شوقى من أشباه هذا الوزن كمجزوء الكامل وكالرجز ومجزوئه ، لوجدنا ما يزيد على ثلث شعر أمير الشعراء قد جاء من بحر واحد وهو الكامل .

كذلك نلحظ انهياراً فى نسبة البحر الطويل ، مما يجعلنا نقول إن زمانه قد مضى ، فلم تعد له المنزلة الأولى التى ألفناها فى أشعار القدماء . وأغلب الظن أن تلك المكانة الأولى لن تعود للبحر الطويل ، وذلك لأن شعراءنا المحدثين يتخذون من أشعار شوقى المثل العليا فى نظمهم ، و يتأثرون بأوزانه إلى حد كبير .

---

(١) انظر حاشية الدمنهورى صفحة ٤٦ .

ولقد زادت نسبة بحر الرمل بشكل واضح يجعلنا نرجح أن المستقبل لهذا الوزن الذى أصبحت آذاننا تألفه وتستريح إليه ، ووجده الموسيقيون والملحنون أطوع فى الغناء وأقبل للتلحين .

والغريب أن نرى أمير الشعراء ينظم فى بحر كالمقتضب ذلك الوزن الذى أنكره الأخفش ، والذى لم نعثر له فى شعر القدماء على أمثلة صحيحة النسبة .

فقد نظم شوقى قصيدة من هذا البحر فى وصف حفلة رقص بقصر عابدين . وهذه القصيدة تربى على السبعين من الأبيات ، وقد جعل مطلعها :

حفَّ كأسها الحبَبُ فهى فضة ذهبُ

وقد نهج فيها شوقى نهج أبى نواس فى نظمه خمسة أبيات من هذا الوزن . وقد جعل أبو نواس مطلع أبياته :

حامل الهوى تعبُ يستخفـــه الطربُ

وربما كان هذا تفكهاً من شوقى بهذا الوزن ، كما تفكه أبو نواس من قبل .

ولم تشتمل الشوقيات إلا على موشح واحد جاء من بحر الرمل ، ذلك الوزن المحبوب فى عصرنا الحديث .

على أن أمير الشعراء قد اختتم حياته بنوع من الإنتاج الشعرى جديد كل الجدة فى موضوعه هو الشعر المسرحى ، نهض فيه شوقى بأوزان قصيرة لم تكن مألوفة من قبل ورآها ملائمة للتمثيل المسرحى . وقد بدأ بعض شعرائنا يترسمون خطاه فى هذا ، وتأثروا به إلى حد كبير ، وسيظل أثر مجنون ليلى ومصرع كيلوباترا فى شعرنا المسرحى أجيالا قادمة .

ففى رواية مجنون ليلى ما يقرب من ١١٠٠ من الأبيات موزعة حسب النسب الآتية :

متقارب ٢٠ ٪ مجزوء الرجز ١٣ ٪ طويل ١١ ٪ هزج ١٠ ٪ كل من الخفيف والرجز ٦ ٪ كل من الرمل ومجزوئه ومجزوء الكامل ٥ ٪

مجزوء الخفيف ٤ ./. الوافر ٣ ./. كل من البسيط والمجتث ٢ ./.

وقد جاء بالرواية نحو ثمانية أبيات من مخلع البسيط وستة أبيات من السريع وخمسة أبيات من مجزوء الكامل .

وقد جاء بالرواية عدة أبيات من وزن لا عهد للعروضيين به هى :

زيادُ ، ما ذاق قيس ولا همّا
طبخ يد الأمّ يا قيس ذق ممّا
الأم يا قيسُ لا تطبخ السّما

ومثل هذا تلك الأنشودة التى جاءت فى الرواية على لسان الحادى :

هلا هلا هيا اطوى الفلاطيا وقربى الحيا للنازح الصبِّ

كما جاء بالرواية أنشودة على لسان الحادى أيضاً ، شطرها الأول من بحر المجتث ، والشطر الثانى عبارة عن تفعيلة واحدة من تفاعيل الرجز وهذه الأنشودة مطلعها :

يا نجد خذْ بالزمامْ ورحّبِ
سر فى ركاب الغمام ليثربِ
هذا الحسين الإمام ابن النبى

غير أنا نلاحظ فى المجتث هنا أن « فاعلاتن » قد صارت « فاعلاتْ » ، وهو ما لم يقل به أهل العروض .

أما مصرع كيلوباترا فقد اشتملت أيضاً على نحو ١١٠٠ من الأبيات موزعة حسب النسب الآتية :

متقارب ١٦ ./. كل من الكامل ومجزوء الرجز ومجزوء الرمل ١٠ ./. كل من الهزج والطويل ٩ ./. كل من الرجز والخفيف ٨ ./. الوافر ٧ ./. المجتث ٥ ./. البسيط ٣ ./. الرمل ومجزوء الخفيف ٢ ./. مجزوء الكامل ١ ./.

ولم يرد فى الرواية غير ستة أبيات من مخلع البسيط وستة أخرى من السريع، كذلك جاء فيها ثمانية أبيات من المتدارك فى صورة هتافات الجند .

ولم يرد فى كل الرواية من وزن غريب لاعهد لأهل العروض به إلا ما جاء على لسان كيلوباترا :

بل حارس جاف من حرس القصرِ

معربدُ الخطـــو من نشوة النصرِ

لا تسع الأرض رجليه من كبرِ

ومثل قول الشاعر على لسان شرميون :

ملكتى دعى هـــذه الفكرْ

جنـــد رومة يعبد البـــدرْ

فى سبيلهـــا يركب الغررْ

* * *

ومثل غناء إياس :

يا طيب وادى العدمْ من منزلِ

لم تمش فيه قدمْ للعزلِ واد خلِ

أنا فيه لحبيبى وحبيبى فيـــه لى

فنحن نرى فى مسرحيات شوقى أوزاناً لم يكن يطرقها الشعراء إلا نادراً قد بدأت تظهر وتأخذ مكانها بين الأوزان ، كما بدأت الآذان تألفها ولم تكن تستسيغها من قبل كالهزج والمجتث ، فقد زادت نسبتهما وستظل تزيد مع مستقبل الشعر ، كما نرى الميل إلى المجزوءات بصورة واضحة لم نعهدها من قبل .

وقد نهج نهج شوقى فى الشعر المسرحى شعراء محدثون وتأثروا به إلى حد كبير ، وربما كان خيرهم صاحب رواية العباسة التى اشتملت على ما يقرب من ١٧٠٠ من الأبيات موزعة كالآتى :

الـكامل ١٥ ٪ الطويل ١١ ٪ الهزج ٩ ٪ كل من الوافر والخفيف والمتقارب ومجزوء الرجز ٧ ٪ مجزوء الرمل ٦ ٪ الرمل ٥ ٪ كل من البسيط والمجتث ومجزوء الـكامل ٤ ٪ السريع ٢ ٪

ولم يرد فى الرواية غير ١٤ بيتاً من مخلع البسيط .

وقد قلد «شوقى» فى أوزانه المخترعة فقال فى روايته على لسان العباسة وعليّة :

هـذا أخى جاء يرعى أخى اللهُ

تحنو له العليـا والعز والجـــاه

وتدعمُ الدنيــا والدين يمنـــاه

كما جاء فى الرواية قطعة أخرى عدتها ٢١ بيتاً مطلعها :

هـذا دمى القانى قد زان خديك

وهكذا نرى أن أوزان الشعر فى المسرحيات قد اتخذت نهجاً خاصاً وضع شوقى أسسه ، أما فى الموضوعات الأخرى فمعظم شعرائنا المحدثين يسلـكون مسلك شوقى من إيثار البحر الـكامل ، والنهوض بنسبة البحر الخفيف ، مع الإقلال من النظم فى البحر الطويل ، وأخيراً وليس آخراً الميل إلى بحر الرمل وكثرة النظم فيه حتى أوشك أن ينافس بحور المرتبة الثانية كالوافر والبسيط ، ونرى كل هذا واضحاً جلياً حين نستعرض بعضاً من دواوين المحدثين مثل :

الجارم :

جاء بديوانه المـكون من أربعة أجزاء قرابة ٥١٠٠ بيت موزعة كالآتى :
الخفيف ٢٩ ٪ الـكامل ٢٦ ٪ الطويل ١٦ ٪ البسيط ١٠ ٪ الرمل ٧ ٪ الوافر ٥ ٪ وكل من السريع والمجتث ٣ ٪ والمتقارب ١ ٪

أنات حائرة : (عزيز أباظه)

إذ يشتمل هذا الديوان على نحو من ٧٢٥ بيتاً موزعة كالآتى :

خفيف ٢٢ ./. كل من الـكامل والطويل ٢٠ ./. الوافر ١٣./. المتقارب ١٠ ./. البسيط ٧ ./. الرمل ٦ ./.

الملاح التائه : (على محمود طه)

مال صاحب هذا الديوان إلى التجديد فى شعره ، وتغنى المغنون ببعض من نظمه ، ولـكن تجديده يكاد يكون مقصوراً على تنويع القوافى وتنظيمها ، مما سنعرض له عند الحديث عن القوافى . أما من ناحية الأوزان فقد سلك مسلك غيره من الشعراء المحدثين ، فقـد اشتمل ديوانه على ما يقرب من ١٠٠٠ بيت موزعة حسب النسب الآتية :

الـكامل ٢٤ ./. الخفيف ١٦ ./. الطويل ١٥ ./. الرمل ١٤./. البسيط ١٠./. الهزج ٩ ./. المتقارب ٥ ./. وجاء بالديوان مقطوعة قصيرة من المنسرح .

رامى :

جاء بديوانه حوالى ١٢٠٠ بيت موزعة كالآتى :

الخفيف ٥٨./. الكامل ٢١./. وكل من الوافر والرمل والبسيط ٥./. الطويل ٤./. وكل من المجتث والمتقارب ٣ / والهزج ٢./.

صرخة فى واد : (محمود غنيم)

اشتمل ديوانه على ما يقرب من ٣٥٠٠ بيت ، وثلثا هذا الديوان من بحر واحد هو الـكامل ومجزوئه وما يشبه الـكامل شبها وثيقا كالرجز . أما الثلث الباقى فقد نظم فى بحور كثيرة الشيوع فى الشعر العربى القديم ونسبة شيوعها كالآتى :

البسيط ١١./. الخفيف ٨ /. الطويل ٥ /. المتقارب ٤./. الوافر ٢./.

ولم يرد بالديوان من البحور الأخرى إلا أبيات قليلة منها قصيدة واحدة من المنسرح عدة أبياتها ٢٦ بيتا ، وأخرى من الرمل فى قطعتين مجموع أبياتهما ٣٨ بيتا وثالثة من السريع عدة أبياتها ٢٥ بيتا .

على الجندى : (أغاريد السحر) :

فى هذا الديوان قرابة ٢١٠٠ بيت موزعة كالآتى :

الخفيف ٢٧ ٪ الطويل ١٦ ٪ الكامل ١٤ ٪ البسيط ١٢ ٪ الوافر ١٠ ٪ الرمل ٨ ٪ الهزج ٥ ٪ المجتث ٤ ٪ والمتقارب ٤ ٪ والمنسرح ٣ ٪

محمود حسن اسماعيل : (هكذا أغنى)

جاء بهذا الديوان قرابة ٢٠٠٠ من الأبيات موزعة كالآتى :

الكامل ٤٠ ٪ الخفيف ٣١ ٪ الطويل ١٠ ٪ السريع ٧ ٪ الرمل ٧ ٪ البسيط ٤ ٪ .

ديوان العقاد :

كان بين العقاد وشوقى صولات وجولات ، وكان العقاد ينتقص فى بعض الأحيان من شعر شوقى، وينعى عليه ميله إلى القديم وترسم خطا القدماء فى أشعارهم . ويظهر أن العقاد كان يرمى بنقده إلى بعض المعانى التى اشتمل عليها شعر شوقى ، وإلى الصور الخيالية والموضوعات التى تناولها أمير الشعراء ، ولسنا هنا بصدد تحليل معانى كل من الشاعرين أو النظر فى الأخيلة والموضوعات ، ولكننا نحاول أن نتعرف على الجديد فى أوزان العقاد وقوافيه . أما من ناحية القوافى وتنويعها فقد أغرم العقاد بهذا وشغف به فأكثر منه .

أما فى الأوزان وإيثار بعضها على بعض فلا أرى العقاد يختلف عن شعراء عصره فى شىء ، فقد اشتمل ديوانه على ما يقرب من ٥٠٠٠ من الأبيات موزعة حسب النسب الآتية :

الكامل ١٧ ٪ الطويل ١٥ ٪ الرمل ١٣ ٪ البسيط ١٢ ٪ الخفيف ١٠ ٪ كل من المتقارب والسريع ٥ ٪ مجزوء الكامل ٤ ٪ الوافر ٣ ٪ كل من المجتث ومخلع البسيط ومجزوء الرمل ٢ ٪ كل من الرجز والمنسرح ومجزوء الوافر ومجزوء الخفيف ١ ٪ .

وقد نظم العقاد من المديد قطعة تبلغ ٣٥ بيتاً .

ولم يرد بديوان العقاد من أوزان غريبة لا عهد لأهل العروض بها إلا قطعة صغيرة عدتها ١٢ بيتاً ومطلعها :

أبصرت بالموت فى السكرى   عميان لا يخطىء العددْ
عميان حتى لما ترى   عيناه ما اغتال أو رصد
قلت أأنت الذى حمى   كل البرايا عن الأبد

إلا أن نعد هذا الوزن من مخلع البسيط الشاذ على حد تعبير أهل «العروض» ، وهو الذى تنتهى كل أشطاره بوزن « فعو » بدلا من « فعولن »[1] . فإذا صح أن العقاد قد نظم هذه القطعة وهو يعلم برأى أهل العروض فى مثلها ، أكد لنا هذا أن الشاعر قد درس العروض دراسة دقيقة مستفيضة .

وهكذا نرى من كل ما تقدم أن البحر الكامل فى عصرنا الحديث قد أصبح معبود الشعراء ، وهو أيضاً البحر الذى يستمتع به جمهور السامعين من محبى الشعر فيطرقه الآن كل الناظمين ، الشعراء منهم والمتشاعرون . فإذا وصف القدماء الرجز بأنه مطية الشعراء ، يمكننا الآن ونحن مطمئنون أن نصف الكامل بأنه مطية شعرائنا المحدثين . كذلك نلحظ فى الشعر الحديث نهضة كبيرة فى النظم من الرمل ومجزوءات البحور .

أما الطويل فيظهر أنه لم يعد يناسب العصر الحديث كوزن من أوزان الشعر ولهذا هبطت نسبة شيوعه هبوطاً ملحوظاً فى الشعر الحديث .

---

(١) انظر حاشية الدمنهورى صفحة ٤٥ .

الفصل السابع

أوزان المولدين

يقول مؤرخو الأدب إن المولدين قد تملك بعضهم حب الابتكار ، والميل إلى الجمال والتفنن حتى فى أوزان الشعر وطرقه ، فمزجوا بين الأوزان المختلفة ، وربما ألفوا بين وزن مخترع ووزن معروف ، بل يكاد يجمع أهل العروض على أن للمولدين أوزاناً مخترعة لم يسبقوا إليها ، وقد سميت بالبحور المهملة [1] ، وقد استنبطوها من الأوزان القديمة . ويأخذ العروضيون فى الحديث عن هذه البحور المهملة فيقصرونها على ستة أوزان، وضعوا لها أسماء جديدة ، ومثلوا لها بأمثلة وشواهد نراها ملتزمة هى بعينها فى كتب العروض :

١ — المستطيل وشاهده الذى يتردد دائماً فى كتب العروض :

لقد هاج اشتياقى غرير الطرف أحورْ   أدير الصدغ منه على مسك وعنبرْ

٢ — الممتد ويستشهدون عليه بقول القائل :

صاد قلبي غزال أحور ذو دلال   كلما زدت حباً زاد منى نفورا

٣ — المتوفر ومثاله الذائع الصيت :

ما وقوفك بالركائب فى الطللْ   ما سؤالك عن حبيبك قد رحلْ

ما أصابك يا فؤادى بعدهم   أين صبرك يا فؤادى ما فعل

٤ — المتئد وشاهده قول القائل :

كن لأخلاق التصابى مستمريا   ولأحوال الشباب مستحليا

---

(١) حاشية الدمنهورى صفحة ٣٦ .

٥ — المنسرد وقد نظم منه بعض المولدين فقال :

على القول فعوِّل فى كل شانِ   ودان كل من شئت أن تدانى

٦ — المطرد كقول القائل :

ما على مستهام ريع بالصدِّ   فاشتكى ثم أبكانى من الوجدِ

والذى أرجحه أن هذه الأوزان الستة لم تكن من اختراع المولدين من الشعراء ، بل كانت من اختراع المولدين من أهل العروض !! وذلك لأنا نرى أمثلتها وشواهدها تتكرر هى بعينها فى كتبهم غير منسوبة لشاعر معروف ، وتبدو عليها سمة من الصنعة العروضية ، وإلا فكيف نتصور أن تخلو دواوين الشعراء فى كل العصور من قصيدة واحدة جاءت على وزن من هذه الأوزان الستة . وخير وصف خلعه أهل العروض على هذه الأوزان أنهم سموها «المهملة» ، ويجب أن تظل مهملة فى بحوثنا . فليست تستحق الوقوف عندها كثيراً ، ويجب أن ينظر إليها دائماً على أنها أثر من آثار الصنعة عند المتأخرين من أهل العروض حين أرادوا أن يضيفوا جديداً إلى ما قاله الخليل .

ننظر بعد هذا إلى ما سماه مؤرخو الأدب وتبعهم فى هذه التسمية أهل العروض ، بفنون جديدة من الشعر وهى فنون سبعة :

(١) المواليا

وقد ذكروا فى سبب نشأة هذا الفن أن الرشيد حين نكب البرامكة أمر ألا يذكرهم شاعر فى شعره ، فرثتهم جارية لهم بهذا الوزن ، وجعلت تنشد وتقول يا مواليا ، ليكون فى ذلك منجاة لها من الرشيد ، لأنها لا ترثيهم بالشعر المنهى عنه . ويظهر أن ما سموه بالمواليا ، هو نفس النوع المعروف فى الشعر العامى بالموّال ، لأن أمثلته قد جاءت مزيجاً بين ألفاظ معربة وأخرى غير معربة .

ولهذا يحسن أن نشك فى رواية أصل نشأته كما رواها بعض القدماء ، وأن ينسب هذا إلى عصورمتأخرة جداً عن عهد الرشيد ، ربما كانت نفس العصور التى تحلل فيها الناظمون من بعض حركات الإعراب ، وأغلب الظن أن هذا كان فى حدود القرن السادس أو السابع الهجرى لا قبل هذا بحال من الأحوال ، لأن ابن خلدون الذى توفى ٨٠٨ هـ ، ينسب شعراً يكاد يكون خالياً من إعراب الكلمات إلى عصره أو ما قبل عصره بقليل ، فى فصل من مقدمته عنوانه « فصل فى أشعار العرب وأهل الأمصار لهذا العهد »(١) . وعلى هذا فيحسن أن تعد المواليا أصلا لما يسمى بالموال قد تطور حتى صار على الصورة التى نعهدها الآن ، لا سيما وأن من مؤرخى الأدب من أكدوا لنا أن وزن المواليا كان البحر البسيط . ونحن نعرف أن وزن « الموال » الحديث هو البحر البسيط فى غالب الأحيان ، كما سنرى فى فصل « الزجل » . فإذا عرفنا أن وزن المواليا هو أحد الأوزان القديمة أدركنا أن الصفة التى تميز المواليا من غيرها ترجع إلى التحلل من إعراب بعض الألفاظ ، وذلك بإسكان أواخرها كما هو الحال فى اللغة العامية ، ثم التنويع فى القافية ورويها .

ولا يعد هذا تطوراً فى وزن الشعر وبحوره ، وإنما هو تطور فى القافية وتنويعها من ناحية ، وقواعد الإعراب من ناحية أخرى .

والرأى الراجح عند مؤرخى الأدب أن المواليا نشأت أولا عند أهل « واسط » . وقد نظموا من هذا الفن الغزل والمديح ، وكان سهل التناول ، تعلمه عبيدهم والغلمان وصاروا يغنون به فى رءوس النخل وعلى سقى المياه ويقولون فى آخر كل صوت « يا مواليا » ، إشارة إلى ساداتهم ، ثم استعمله البغداديون وأجادوا فيه حتى عرف بهم دون مخترعيه(٢) . ومن أشهر أمثلة المواليا قول القائل :

---

(١) صفحة ٥٣٢ المقدمة .

(٢) بلاغة العرب فى الأندلس للدكتور ضيف صفحة ٢٢١ .

يا دار أين الملوك أين الفرسْ أين الذين رعوها بالقنا والترسْ
قالت ترام رممْ تحت الأراضى الدرس سكوتْ بعد الفصاحة ألسنتهم خرس

وقول الآخر :

يا عبد ابكى على فعل المعاصى ونوحْ هم فين جدودك أبوك آدم و بعده نوحْ
دنيا غرورة تجى لك فى صفة مركب ترمى حمولها على شط البحور وتروح

وقول ثالث :

الأهيف اللى بسيف اللحظ جارحنا بيده سقانا الطلا ليلا وجارحنا
رمش رمى سهم قطع به جوارحنا أهين على لوعتى فى الحب يا وعدى
هجره كوانى وحيرنى على وعدى يا خل واصل ووافى بالمنى وعدى
من حر هجرك ومن نار الجوى رحنا

٢ — كان كان

هذا نظم لو قدر له أن يرقى إلى مستوى الأوزان القديمة لصح أن يسمى تطوراً فى الأوزان الشعرية ، ولكنه كما يقول مؤرخو الأدب قد اتخذ قالباً لنظم الحكايات والخرافات ، ولم يطرقه من الشعراء المشهورين أحد ، وإنما كان ميزان الأدب الشعبى ، يتناوله الناس فى المقطوعات الصغيرة التى تعرض للأمور التافهة ، والتى لم تستحق أن يرويها الرواة أو يعنوا بدراستها . وقد حدثونا أن هذا الوزن قد شاع بين البغداديين فى عصور متأخرة ، بدأ بعض الناظمين فيها يتحللون من بعض قواعد الإعراب . وقد ارتقى هذا الوزن قليلا حين جاء الإمام ابن الجوزى والواعظ شمس الدين ، فنظما منه الحكم والمواعظ فى القرن السادس والسابع الهجرى .

وهذا الوزن كما يصفونه وكما تدل على ذلك أمثلته المشهورة مما لا يراعى فيه روى خاص ، بل لكل شطر روى بعينه . وقد كثر فيه ذكر عبارة « كان وكان» .

و يظهر أنهم كانو ينطقون بها (كَنْ وكانْ) لينسجم هذا مع ما قالوه عن ذلك الوزن . فهو وزن لم يتحلل فيه ناظمه من بعض قواعد الإعراب فحسب ، بل من قيود القافية أيضاً . و إذا صح ما روى عن هذا الوزن من أن شطره الأول يخالف الثانى فى الميزان ، نستطيع أن نعده تطوراً فى الأوزان العر بية . ونحن حين نحلل الأمثلة التى رو يت لهذا الوزن نرى أن الشطر الأول يتبع دائماً وزن البحر المجتث دون أن يصيبه أى تغيير ، فى حين أن الشطر الثانى يشبه مجزوء الرجز مع بعض التغيير فى القافية ، مما يلائم إسكان أواخر الكلمات ، ذلك الأمر الذى شاع فى بعض فنون الشعر فى العصور المتأخرة . ومن أشهر أمثلته قول القائل :

قم يا مقصر تضرعْ قبل ان يقولوا كانْ وكانْ
لابر تجرى الجـوارى فى البحر كالأعلامْ

* * *

فنحن نرى أن الناظم قد جعل همزة « أن » فى الشطر الثانى همزة وصل ، مع تقصير النطق بكلمة « كان » الأولى إلى « كَنْ » ، كذلك نرى أن الشطر الثانى والرابع كليهما من وزن مجزوء الرجز ، غير أن الشطر الثانى قد لحق قافيته صفة التذييل وهى زيادة صوت ساكن ، أما الشطر الرابع فلا فرق بينه و بين مجزوء الرجز إلا فى إسكان الآخر ، ومن أمثلته قول بعضهم :

يا قاسى القلب مالك تسمعْ وما عندك خبرْ
ومن حرارة وعظى قد لانت الأحجار
أفنيت مالك وحالك فى كل ما لا ينفعك
ليتك على ذى الحال تقلع عن الإصرار

* * *

وهكذا نرى أن الوزن ليس مخترعاً و إنما هو مزيج من بحر ين متقار بين ، مع مراعاة ما يناسب التحلل من الإعراب ، ولهـذا قالوا إن قافية هذا الوزن

جاءت دائما مردوفة وساكنة الآخر ، وهى قافية كانت معروفة فى الشعر القديم ، ولكنها كانت قليلة الاستعمال كقول المهلهل بن ربيعة :

حلت ركاب البغى من وائل　　فى رهط جساس ثقال الوسوقْ

٣ — القوما

هذا نظم غير معرب ولا تراعى فيه قواعد اللغة كما وصفها النحاة ، وقد وصف مؤرخو الأدب هذا الوزن فقالوا إنه « مستفعلن فعْلانْ » . ولو قد تحركت النون فى « فعلان » لأصبح الوزن مجزوء الرجز . ولهذا نرجح أن هذا الوزن لا يعدو أن يكون مجزوء الرجز تغيرت فيه « مستفعلن » الثانية إلى « مستفعلْ » مثل « محمولُ » ، ثم سكن آخره لينسجم هذا مع ما شاع فى هذه العصور من التخلص من حركات الإعراب .

ويحدثنا الرواة أن « القوما » قد شاع بين البغداديين فى الدولة العباسية ، واستخدموا هذا الوزن فى نظم دعاء السحور فى رمضان ، وأن لفظ « القوما » قد اشتق من قول المسحر « قوما نسحرْ قوما » . ومثل هذا القول المأثور قد جاء صحيح التركيب ولم يخرج عن قواعد النحاة فى شىء ، بل لم يخرج عن قواعد العروضيين لأنه من وزن مجزوء الرجز . فليس إذن من الوزن المعهود فى «القوما» وإلا وجدناه « قوما نسحرْ قومْ » !! وليس يعنينا سر هذه التسمية بقدر ما يعنينا العصر الذى ذاع فيه هذا النظم . فيكاد يجمع مؤرخو الأدب على قصة لا بأس من إيرادها هنا ، وهى أن رجلا يدعى « أبا نقطة » كان يجيد هذا النظم فى سحور رمضان ، وكان الخليفة الناصر فى أواخر القرن السادس الهجرى يطرب له ويعجب بنظمه ، فجعل للرجل مرتباً سنوياً ، فلما مات أبو نقطة وكان له غلام يجيد أيضاً نظم « القوما » ويمهر فيه أراد أن يعرف الخليفة بموت ابيه ، فجمع بعض الغلمان ووقف معهم خارج قصر الخلافة فى الليلة الأولى من رمضان ، وأخذ يغنى بصوت

رخيم طرب له الخليفة ، ثم كان أن اختتم الغناء بقوله :

يا سـيد السادات   لك بالكرم عادات
أنا ابن أبى النقطة   تعيش أبى قد مات

* * *

ويقال إن الخليفة الناصر قد أعجب به فأحضره وخلع عليه ، وجعل له ضعف ما كان لأبيه . وليس فى هذه الرواية ما يحملنا على الشك فى صحتها ، لأن نظم « القوما » كان مألوفاً فى القرن السادس الهجرى وما بعده ، غير أنا حين ننظر فى هذين البيتين نراها قد دونا بصور مختلفة فى كتب الأدب ، فأحياناً نراهما مكتوبين على الصورة السابقة التى هى أقرب إلى العربية الفصيحة منها إلى العامية ، وليس فيها ما يخالف قواعد اللغة إلا تسكين معظم أواخر الكلمات ، ووصل همزة القطع فى كلمة « أبى » . أما الصورة الأخرى التى نرى عليها البيتين فهى :

يا سـيد السادات   لك بالكرم عادات
أنا ابن أبو نقطة   تعش أبويا مات

والغريب أن الشطر الثالث قد جاء فى وزنه ناقصاً عن الوزن الذى وصفوه للقوما ، ويظهر أن الناظم كان ينطق بكلمة « نقطة » « نقطاه » ، لينسجم هذا مع باقى الأشطر .

فنحن نرى من وصف العروضيين أن النظم غير جديد ، وإنما هو مجزوء الرجز فى صورة عامية ، وكل ما فيه من جديد مرجعه إلى تنويع فى القافية .

ومما يروى للقوما قول بعضهم :

يا من جنابه شديدْ   ولطف رأيه سديدْ
ما زال برك يزيد   على أقل العبيد
ولا عدمنا نوالك   فى صوم وفطر وعيد

على أن بعض المؤرخين يرون « للقوما » طريقاً آخر يتلخص فى أن لهذا النظم نوعين : الأول مركب من أربعة أشطر ثلاثة منها قد اتفقت وزناً وقافية والرابع يجيء أطول وزناً وهو مهمل بغير قافية ، أما الثانى من نوعى القوما فيتكون من ثلاثة أشطر مختلفة الوزن متفقة القافية أو لها أقصر من الثانى والثانى أقصر من الثالث ، [1] ولكننا لا نكاد نظفر لهذين النوعين بأمثلة فى كتب الأدب .

٤ — الدوبيت

هذا وزن يكاد الرواة يجمعون على أنه فارسى صالح لنظم اللغة الفارسية ، واستعاره بعض الناظمين باللغة العربية الفصيحة فى النادر من الأحيان . ولهذا النظم خصائص بعضها يتعلق بالوزن ، والبعض بالقافية . أما ما يتعلق بالقافية فنؤثر بحثه حين نعرض للقافية وتطوراتها . أما الوزن فهو كما ترى ليس وزناً مخترعاً ولكنه مستعار من اللغة الفارسية ، ولا يصح أن يعد تطوراً فى أوزان الشعر العربى . وقد وصفه العروضيون بأنه :

فعْلن متفاعلن فعولن فعِلن

وقد جاءت التفعيلة الأخيرة كالأولى فى بعض الأحيان . على أن الرواة حين ضربوا لنا أمثلة لما يسمى بالدوبيت قد جاءوا لنا ببعض أبيات منحرفة بعض الانحراف عن هذا الوزن مثل قولهم :

روحى لك يا زائر الليل فدا   يا مؤنس وحدتى إذا الليل هدا
إن كان فراقنا مع الصبح بدا   لا أسفر بعد ذاك صبح أبدا

فنحن نرى فى هذين البيتين أن « متفاعلن » فى الشطر الأول ناقصة .

---

(١) الدكتور ضيف ٢٢٢ نقلا عن خلاصة الأثر فى أعيان القرن الحادى عشر ج ٤ صفحة ١٠٨ .

كذلك قول القائل :

لو صادف نوح دمع عينى غرقا أو صادف لوعتى الخليل احترقا
أو حملت الجبال ما أحمله صار دكا وخر موسى صعقا

فالشطر الأخير من هذين البيتين يخالف الوزن الذى وصفوه .

كذلك قول القائل :

يا من بسنان رمحه قد طعنا والصارم من لحاظه قطعنا
ارحم دنفا فى سنه قد طعنا من حبك لا يصيبه قط عنا

فلا بد فى الشطر الثالث من هذين البيتين أن نقصر النطق بحرف الجر «فى» حتى ينسجم الوزن و يسير مع باقى الأشطر .

ومما جاءت فيه التفعيلة الأخيرة من البيتين « فعْلن » بدلا من « فعِلن » قول القائل :

أصبحت متيماً حزيناً بالى مضنى ولقد تغيرت أحوالى
يا جمع شوامتى ويا عذالى قلوا عذلى فليس قلبى خالى

والحق أن هذا الوزن لم يشع شيوعاً كافياً فى اللغة العربية حتى يصبح مألوفاً بين الناس ، بل لم يرو أن شاعراً مشهوراً قد اختصه بنصيب وافر من شعره . ولهذا لم ترو له إلا مقطوعات قصيرة قليلة ، وأغلب الظن أن الناظمين قد حاولوها للتفكه ، و إظهار البراعة والمهارة فى النظم من أى وزن حتى ولو كان أجنبياً عن أوزان الشعر العربى ، ولهذا لم يلبث أن اندثر فيما اندثر من أوزان غير مألوفة ولا شائعة ، إذ لا تستسيغه الأذن العربية،ولا تستريح إليه . أما فى «الدو بيت» من تنويع القافية فقد استخدمه المتأخرون من الشعراء ، لكن فى وزن عربى معروف . فالشعراء من العرب قد ألفوا نظام القافية فى الدو بيت ولم يألفوا وزنه ، فاستعارتهم مقصورة على نظام القافية دون الوزن . ولفظ « الدو بيت » مكونة

من كلمة فارسية هى « دو » أى اثنين وأخرى عربية وهى « بيت » ، لأن نظام القافية فيه ينطبق على البيتين من هذا النظم ، فكل بيتين يعتبران وحدة مستقلة.

٥ — السلسلة

لست أدرى لم سمى هذا النظم بالسلسلة ، كما أنى لست أدرى كيف نشأ هذا النظم ولا متى بدأ الناس ينظمون منه ، فلا يحدثنا الرواة عنه حديثاً طويلا ، بل يمرون به مروراً مكتفين بذكر اسمه ووزنه وأمثلة قليلة جداً منه .

فمن أمثلته المشهورة قول القائل :

السحر بعينيك ما تحركْ أو جالْ إلا ورمانى من الغرام بأوجالْ
يا قامة غصن نشا بروضة إحسان أيان هفت نسمة الدلال به مالْ

ومنه قول بعضهم فى قصيدة مشهورة كما يزعُم أهل العروض[1] :

يا سعد لك السـعد إن مررت على البانْ

هذا وزن غريب حقاً ، وأغرب ما فيه أن أهل العروض قد زعموا لنا أن ألفاظه جاءت معربة ، مع أن قافيته المردوفة توحى بأنه ربما كان من أوزان الشعر العامى ، وأن الأمثلة المروية لهذا النظم كان ينطق بها نطقاً عامياً ، يطيل بعض الحركات ويقصر البعض الآخر ، وأنها ربما نظمت من بحر من بحور الشعر المعروفة مع النطق بها نطقاً عامياً ، وهو ما جهله من رووا هذه الأمثلة من أهل العروض . ومهما يكن من أمر هذا الوزن فهو وزن لم يقدر له الشيوع والذيوع ، ولا ندرى أحداً من الشعراء قد استساغه ونظم منه ، فهو إن صحت روايته أحد تلك الأوزان المخترعة التى لا تكاد تظهر فى الوجود حتى تطوى فى زوايا النسيان والإهمال ، فيعمد إليها أهل الصناعة من العروضيين بعد زمن ينشرونها على الناس

(١) الدمنهورى ٣٧ .

كنوع من أنواع الوزن العربى للأشعار . فوزن السلسلة وزن ولد ميتاً أو اختضر وهو وليد ، و يجب ألا نعرض للوزن بالبحث والتحليل إلا حين يشيع شيوعاً كافياً لتستريح إليه الآذان ، وذلك حين يطرقه كثير من الشعراء و يطمئنون إليه . وأجدر بوزن السلسلة أن يضم إلى تلك البحور المهملة التى حدثونا عنها .

أما قافية هذا الوزن فتشبه فى تنو يعها الدو بيت وسنرى كل هذا فى فصل القافية وتطوراتها .

٦ — الموشحات

الموشحات فن من فنون الشعر التى استحدثت فى العصور المتأخرة ، وقد تناولها الشعراء واستظرفوها ، ووجدوا النظم فيها أيسر وأهون من التزام طرق النظم القديمة . وقد كان من الممكن أن تعد الموشحات حدثاً جديداً وثورة فى الشعر العربى لولا أن ما بها من جدة لا يعدو الوزن والقافية ، أما موضوعات الموشحات ومعانيها ، فتكاد تكون نفس الموضوعات والمعانى التى طرقها الشعراء الأقدمون . فناظمو الموشحات قد قصروا موضوعاتها على الأنواع المعهودة فى أشعار من سبقوهم من غزل ومدح وهجاء ونحو ذلك ، ولو قد قدر للموشحات أن تنظم فى المسرحيات أو القصص لشهدنا نوعاً جديداً كل الجدة فى الأدب العربى ، ولكانت المخالفة بينها و بين شعر القدماء من كل وجه .

أما سر تسميتها بالموشحات فهو تشبيهها بالوشاح أو القلادة حين تنظم حباتها من اللؤلؤ والجوهر ، على نسق خاص وترتيب معين . فالصانع الماهر حين ينظم العقد من أنواع مختلفة من الأحجار الكريمة يرتب خرزاته ترتيباً يرتضيه ذوقه ، وقد يبدأ باثنتين من نوع ثم ثلاث من نوع آخر ثم واحدة من نوع ثالث ، و يلتزم هذا النظام الخاص حتى نهاية العقد أو القلادة . وهكذا الموشحات يبدأ الناظم فيها بوزن خاص وقافية خاصة ، ولا يكاد ينظم منهما أشطراً ، حتى ينتقل

إلى وزن آخر وقافية أخرى ، ثم يعود بعد قليل من الأشطر إلى القافية والوزن اللذين بدأ بهما . وتتكرر هذه المغايرة فى الأوزان والقوافى، خاضعة لنظام خاص حتى ينتهى الموشح . هذا هو وجه الشبه بين الوشاح الذى تتشح به المرأة وقد صفت حباته من اللؤلؤ والجوهر فى تناسق وانسجام .

أما نشأة الموشحات فقد اضطربت فيها الروايات بعض الاضطراب ، واختلف فى شأنها مؤرخو الأدب بعض الاختلاف . فمنهم من ينسبها إلى رجل لا نكاد نعرف عنه إلا اسمه هو « مقدم بن معافى الفريرى » أحد شعراء الأمير عبد الله بن حسن المروانى فى بلاد الأندلس ، وعلى رأس القائلين بهذا ابن خلدون فى مقدمته . على أن اسم هذا الشاعر لم يسلم من التحريف ، فقد روى عدة روايات ، فنراه فى فوات الوفيات[1] محمد بن محمود أو ابن حمود المقبرى الضرير ، وفى نفح الطيب فى الكلام على الموشحات نقلا عن ابن خلدون « مقدم بن معافى القبرى » ! ! بل إن طبعات مقدمة ابن خلدون لتختلف بعضها عن بعض فى صحة هذا الاسم .

ومن هناك ندرك أن نشأة الموشحات تكاد تكون مجهولة ، لأنا لم نجد اتفاقاً بين الروايات حتى ولا فى اسم من نسبت إليه الموشحات .

على أن من مؤرخى الأدب من يزعمون أن أول من نظم الموشحات هو ابن المعتز الذى توفى فى أواخر القرن الثالث الهجرى ، ويروون له موشحاً مطلعه :

أيها الساقى إليك المشتكى   قد دعوناك وإن لم تسمع

ونديم همت فى غرته

وبشرب الراح من راحته

كلما استيقظ من سكرته

---

(١) جزء أول صفحة ٢٥٤ .

جذب الذق إليـه واتـكا وسقانى أربعـا فى أربع

وابن المعتز كما نعرف من شعراء المشرق . نحن إذن أمام روايتين إحداهما تنسب الموشحات فى نشأتها إلى بيئـة الأندلس ، والأخرى تنسبها إلى بيئة المشرق ، وأصحاب الرواية الأولى يؤكدون لنا أن ابن عبد ربه صاحب العقد الفريد الذى توفى فى ٣٢٨ هـ قد تتلمذ فى الموشحات على مبدعها فى الأندلس « مقدم ابن معافى الفريرى » ، أى أن « مقدم بن معافى » هذا ، كان يعيش فى أواخر القرن الثالث الهجرى ، مثل ابن المعتز . وهكذا نرى أن الروايات تكاد تجمع على أن نشأة الموشحات كانت فى أواخر القرن الثالث الهجرى ، ولـكنها تختلف فى صاحبها وفى بيئته . ولـكنا لم نظفر بنصوص للموشحات صحيحة النسبة إلا فى أوائل القرن الخامس الهجرى على يد عبادة القزاز شاعر المعتصم بن صمادح صاحب المرية فى بلاد الأندلس . مر إذن ما يزيد على قرن من الزمان بين تاريخ نشأتها ، وظهورها محققة النسبة ذات نصوص معروفة مروية فى معظم كتب الأدب . وقد ذكر الأعلم البطليوسى أنه سمع أبا بكر بن زهر يقول : كل الوشاحين عيال على عبادة القزاز . وليس يعنينا تحقيق البيئـة التى نشأت فيها الموشحات ولا أول من نظمها بقدر ما يعنينا معرفة أين نمت وترعرعت وكثر ناظموها ، ولا نزاع فى أن بيئة الأندلس كانت التربة الصالحة التى نمت فيها الموشحات حتى أصبحت فناً من فنون الشعر يطرقه كل الشعراء ويعجب به كل الناس الخاصة منهم والعامة . وقد شمل هذا النظم كل أنواع اللهو والتسلى أول الأمر ، ثم تمشى فى نفوس جميع الناس حتى أصبح نوعاً من أنواع الشعر العام ، فنظم على أسلوبه الحكماء والفقهاء فى الوعظ والحكم ، ومنهم التقى المشهور والصوفى المعروف محيي الدين ابن عربي فى أواخر القرن السادس الهجرى وأوائل السابع .

وقد دعا إلى انتشار الموشحات وإعجاب الناس بها عدة عوامل ، منها مايرجع إلى الناظمين أنفسهم ، ومنها مايمكن أن يعزى إلى المغنين والملحنين ، وأخيراً وليس

آخرا انسجام هذا النظم مع كلام العامة ، وتحلله من بعض قواعد اللغة الفصيحة ولا سيما فى الإعراب .

فقد بدأ الشعراء يسأمون من النظم على وتيرة القصائد القديمة التى تلتزم فيها الأوزان والقوافى ، ورغبوا فى التجديد والتنويع ، فصادفت الموشحات هوى فى نفوسهم وأقبلوا عليها . أما من ناحية الغناء والتلاحين فالموشحات أطوع وأيسر ، لا تقيد موسيقى الملحن ونغماته ، بل ينتقل فى أجزائها من نغم إلى آخر ، ولا يكاد المغنى ينتهى من الموشح حتى يكون قد أشبع رغبته الفنية بموسيقى متعددة النغمات بتعدد الأوزان والقوافى . أما العامة فقد رغبوا فى الموشحات واستراحوا لسماعها ، لأنها انسجمت مع ميلهم إلى تسكين أواخر الكلمات فى غالب الأحيان ، كما اشتملت على بعض ألفاظهم وأمثالهم ولا سيما فى خاتمتها . بل لقد اشترط بعض المتأخرين من الوشاحين لتسمية الموشح موشحا أن يخرج عن الأوزان القديمة ، وعن بعض قواعد اللغة فى ناحية من نواحيه . فاستمع إلى ابن سناء الملك فى أواخر القرن السادس الهجرى وأوائل السابع حين يقول فى خاتمة الموشح : « والشرط فيها أن تكون حجاجية من قبل السخف قزمانية من قبل اللحن حارة محرقة حادة منضجة من ألفاظ العامة ولغات الخاصة ، فإن كانت معربة الألفاظ منسوجة على منوال ما تقدم من الأقفال والأبيات خرج الموشح من أن يكون موشحا [1] » . فلا شك أن الموشحات قد قربت بين كلام العامة ولغة الخاصة ، وقد تغلغلت فيها لغة العامة تدريجيا حتى نشأ عنها فيما بعد ذلك النظم العامى الذى يدعى بالزجل . ولا شك أن الانحلال السياسى الذى أصاب الأندلس فى القرن الخامس وما بعده قد جعل كل أمير يستقل ببيئته و يتفنن فى ألوان اللهو والمجون ، يشجع الناظمين والمغنين ، و يتقبل المدائح مغدقا على أصحابها الأموال والخيرات ، إذ يروى أن الحكيم أبا بكر بن باجه حضر مجلس أميره ابن تيفلويت صاحب

(١) كتاب دار الطراز فى صناعة الموشحات وأنواعها .

سرقسطة وألقى بين يديه موشحته التى بدأها بقوله (جرر الذيل أيما جر) والتى ختمها بقوله :

عقد الله راية النصر   لأمير العلا أبى بكر

فلما طرق ذلك سمع ابن تيفلويت صاح : واطرباه وشق ثيابه ، وقال ما أحسن ما بدأت وما ختمت ، وحلف الأيمان المغلظة ألا يمشى ابن باجة لداره إلا على الذهب ، فخاف الحكيم سوء العاقبة فاحتال بأن جعل ذهباً فى نعله ومشى ! .

والموشحات من ناحية القوافى وتنظيمها قد اشتملت على تطورات هامة ، سنعرض لها فى نظام القافية وتطوره . أما أوزان الموشحات فمنها ما نظم على بعض الأبحر القديمة كالرمل فى غالب الأحيان ، والرجز والمديد والخفيف والهزج والسريع والمتقارب والبسيط ، بل يظهر أن الموشحات قد نظمت أول ما نظمت على الأبحر القديمة ، ثم تطورت أوزانها فيما بعد . فهى فى نشأتها تعدّ مرحلة من مراحل تطور القافية فقط ، ثم تناول التطور أوزانها أيضاً . ولا بأس هنا من ذكر أمثلة من الموشحات التى جاءت فى بعض الأوزان القديمة .

الرمل :

قال ابن سهل شاعر اشبيلية :

هل درى ظبى الحمى أن قد حمى   قلب صب حله عن مكنس

فهو فى حر وخفق مثل ما   لعبت ريح الصبا بالقبس

وقد نسج على منواله لسان الدين بن الخطيب فقال الموشح المشهور :

جادك الغيث إذا الغيث همى   يا زمان الوصل بالأندلس

لم يكن وصلك إلا حلما   فى الكرى أو خلسة المختلس

المديد :

موشحة ابن التلمسانى :

قمر يجلو دجى الغلسْ   بهر الأبصار مذ ظهرا

آمن من شينة الـكلف
ذبت من حبيه بالـكلف
لم يزل يسعى إلى تلفى
بركاب الدل والصلف

الخفيف :

قال ابن الخطيب :

رب ليل ظفرت بالبدر ونجوم السماء لم تدر
حفظ الله ليلنا ورعى أى شمل من الهوى جمعا
غفل الدهر والرقيب معا ليت نهر النهـار لم يجر
حكم الله لى على الفجر

السريع :

موشحة ابن الصابونى :

ما حال صب ذى ضنى واكتئابْ أمرضـه يا ويلتاه الطبيبْ
عامـله محبوبه باجتنـاب ثم اقتدى فيه الـكرى بالحبيب
جفـا جفونى النوم لـكننى لم أبـكه إلا لفقد الخيـالْ
وذو الوصـال اليوم قد غرنى منه كما شـاء وشـاء الوصـال
فلست باللائم من صـــدنى بصورة الحق ولا بالمحـــال

المتقارب :

موشحة أبى الحسن بن الفضل :

أوا حسرتى لزمان مضى عشية بان الهوى وانقضى
وأفردت بالرغم لا بالرضـا وبت على جمرات الغضى
أعانق بالفـكر تلك الطلول وألثم بالوهم تلك الرسـوم

ومن الموشحات ما جاءت بعض أشطره من وزن قديم ، والأخرى من

وزن لا يعرفه أهل العروض ولا يقرونه فى الأشعار القديمة مثل ، ابن مؤهل فى قوله :

ما العيد فى حلة وطاقِ   وشم طيبْ
وإنما العيد فى التلاقى   مع الحبيبْ

ففى هذا الموشح نرى الأشطر الطويلة من مخلع البسيط ، أما الأشطر القصيرة فكل منها عبارة عن تفعيلة واحدة من تفاعيل الرجز وقد أصابها التذييل ، أى أن « مستفعلن » صارت « مستفعلانْ » ، وهذه التفعيلة كثيرة الورود فى الموشحات ، قال صفى الدين الحلى :

شق جيب الليل عن نحر الصباحْ   أيها الساقونْ
وبدا للطل فى جيب الأقاح   لؤلؤ مكنون
ودعانا للذيذ الاصطبـاح   طائر ميمون

فالأشطر الطويلة هنا من بحر الرمل ، أما القصيرة فوزنها « فاعلن مفعولْ » ، وذلك وزن جديد لا عهد لأهل العروض به فى الأشعار القديمة .

وقول القائل :

كللى يا سحب تيجان الربا بالحلى واجعلى سوارك منعطف الجدولِ

فالأشطر الطويلة من مجزوء الرجز ، أما الفقرات « كللى بالحلى » وأمثالهما فكل منها عبارة عن تفعيلة « فاعلن » التى نعهدها فى أكثر من بحر من الأبحر القديمـة .

أما الموشحات التى رويت جديدة فى أوزانها جديدة فى نظام قوافيها فكثيرة نكتفى بالتمثيل لها ، قال عبادة القزاز :

بدر تمّ   شمس ضحى   غصن نقا   مسك شمّ

ما أتمْ ما أوضحا ما أورقا ما أنمْ
لا جرمْ من لحـــا قد عشقا قد حرم

وقول الأعمى الطليطلى :

ضاحك عن جمان سافر عن بدرِ
ضـاق عنه الزمان وحواه صـدرى

وكل تلك الأوزان وإن بدت جديدة ، لا تخرج عن الروح العام الذى ساد كل الأوزان العربية ، والذى أشرنا إليه آنفاً ، لهذا تستسيغها الأذن العربية وترتاح إليها ، ولا ترى فيها خروجاً عما ألفت من نغم موسيقى فى الأشعار القديمة . وهذا هو سر قول صاحب دار الطراز فى صناعة الموشحات وأنواعها « والموشحات تنقسم من جهة أخرى إلى قسمين : قسم لأبياته وزن يدركه السمع ويعرفه الذوق كما تعرف أوزان الشعر ، ولا يحتاج فيها إلى وزنها بميزان العروض وهو أكثرها ، وقسم مضطرب الوزن مهلهل النسج مفكك النظم لا يحس الذوق صحته من سقمه » .

فقد أرجع ابن سناء الملك صحة وزن الموشحات إلى ذلك الذوق العام ، وإلى ذلك الروح الذى يسود كل وزن عربى حتى ذلك الذى يجىء على ألسنة العامة . فإذا نظرنا إلى الموشحات وأوزانها بمنظار أهل العروض ، رأينا فيها الجديد والغريب ، فى حين أنا لو قسناها بمقياس الأذن العربية وما تستريح إليه وما ألفته فى الوزن القديم لم نجد فيها إلا ما تعودته الآذان العربية ، ومالت إليه فى نظام توالى المقاطع . غير أنه من الحق أن يقال إن الصفة التى شاعت فى الموشحات من تقصير أشطرها حتى صارت فى بعض الأحيان عبارة عن تفعيلة واحدة ، تعدّ تطوراً جديداً ينسجم مع الميل العام الذى شاع فى العصور الإسلامية من كثرة النظم فى الأوزان المجزوءة وما يشبهها .

ونحن حين نستعرض الإنتاج الأدبى الذى روى لنا عن مشهورى الشعراء

الأندلسيين فى القرن الخامس الهجرى وما قبله أمثال ابن هانىء الذى توفى ٣٦٢ﻫ وابن دراج القسطلى ٤٢١ﻫ وابن برد الأصغر ٤٣١ﻫ وابن زيدون ٤٦٣ﻫ والوزير ابن عمار ٤٧٩ﻫ وابن الحداد ٤٨٠ﻫ ، لا نكاد نظفر لواحد منهم بأثر فى الموشحات ، مما يدل على أن الموشحات وإن عرفت فى عهدهم لم تكن من الشيوع بحيث يتناولها أمثال هؤلاء الشعراء ، أو لم تكن قد حلت من الإنتاج الأدبى مرتبة تليق بشهرتهم ، بل كانت مقصورة على الأدب الشعبي ومجال اللهو والمجون . وقد رأى كل من هؤلاء الشعراء نفسه أسمى من أن ينظم فيها أو يشتهر بها . ولعلهم قد حاولوها فى النادر من الأحيان ، ثم طغت آثارهم الأدبية الأخرى على ما نظموه من موشحات . وكل أولئك الذين رويت لهم موشحات فى القرن الخامس الهجرى من المغمورين الذين لا نكاد نعرف عنهم إلا أسماءهم ، والذين لم يصلوا بشهرتهم إلى مرتبة من ذكرنا من الشعراء .

وعلى هذا نستطيع أن نقول إن أزهى عصور الموشحات كانت بين أواخر القرن الخامس الهجرى وأوائل القرن الثامن . وقد روى أن لسان الدين بن الخطيب الذى توفى ٧١٣ ﻫ قال فى معرض الموشحات :

« ومما قلته من الموشحات التى انفرد باختراعها الأندلسيون وطمس الآن رسمها »[1] .

رب ليل ظفرت بالبدرِ ونجوم السماء لم تدرِ

على أنه لم يكد يبدأ القرن السادس الهجرى حتى كانت الموشحات قد استقرت فى نظامها ، وحلت المرتبة اللائقة بها ، وحتى كان كل الشعراء يطرقونها ويقبلون عليها ، وحتى كان حكام الأندلس يثيبون عليها ويشجعون الناظمين منها . يدل على ذلك أن ابن سناء الملك الذى توفى ٦٠٨ ﻫ قد ألف كتابه دار الطراز فى صناعة الموشحات وأنواعها ، وفيه جعل للموشحات أصولا وقواعد يجب أن تراعى

---

(١) نفح الطيب جزء ٤ صفحة ٢٢٥ .

فى نظمها ، وإلا لا يسمى الموشح موشحاً . فهو فى هذا الكتاب يحدثنا أن الموشح أقفالا وأبياتاً ، ويحدد عدد كل منها ، ثم يسمى الموشح الذى يبدأ بالأقفال الموشح الكامل والذى يبدأ بالأبيات الأقرع . أما الأقفال على حد تعبيره فهى تلك الأجزاء المؤلفة التى يلزم فيها أن يكون كل قفل متفقاً مع بقيتها فى الوزن والقافية وعدد الأجزاء ، والأبيات هى تلك الأجزاء المؤلفة التى يلزم فى كل بيت منها أن يكون متفقاً مع بقية أبيات الموشح فى أوزانها وعدد أجزائها لا فى قوافيها ، بل يحسن أن تكون قوافى كل بيت مخالفة لقوافى البيت الآخر . ثم يرى أن القفل يتردد ويتكرر فى الموشح التام ست مرات وفى الأقرع خمس مرات ، والبيت لا بد أن يتردد فى التام وفى الأقرع خمس مرات . على أنا لا نرى المشهورين من الوشاحين قد التزموا هذا العدد فموشحة لسان الدين بن الخطيب المشهورة :

جادك الغيث إذا الغيث همى　　　يا زمان الوصل بالأندلس

قد اشتملت حسب رواية نفح الطيب على ١١ قفلا وعشرة أبيات .[١]

ولا بأس هنا أن نذكر موشحة ابن سهل التى نسج على منوالها ابن الخطيب وغيره من المشارقة والمغاربة ، وهى التى التزم فيها العدد المذكور فى كتاب ابن سناء الملك[٢] .

قفل	هل درى ظبى الحمى أن قد حمى	قلب صب حله عن مكنسِ
	فهو فى حر وخفق مثل ما	لعبت ريح الصبا بالقبس

* * *

بيت	يا بدوراً أطلعت يوم النوى	غرراً تلك فى نهج الغررْ
	ما لقلبى فى الهوى ذنب سوى	منكم الحسن ومن عينى النظرِ
	أجتنى اللذات مكلوم الجوى	والتذاذى من حبيبى بالفكرِ

---

(١) جزء رابع ١٩٨ .

(٢) نفح الطيب جزء رابع ٢٢٣ .

قفل | كلما أشكوه وجدا بسما كالربا بالعارض المنبجس
إذ يقيم القطر فيها مأتما وهي من بهجتها في عرس

* * *

بيت | غالب لي غالب بالتؤده بأبي أفديه من جاف رقيق
ما رأينا مثل ثغر نضده أقحوانا عصرت منه رحيق
أخذت عيناه منه العربده وفؤادي سكره ما إن يفيق

* * *

قفل | فاحم الجمة معسول اللمى أكحل اللحظ شهي اللعس
وجهه يتلو الضحى مبتسما وهو من إعراضه في عبس

. . .

بيت | أيها السائل عن ذلي لديه لي يجني الذنب وهو المذنب
أخذت شمس الضحى من وجنتيه مشرقا للصب فيه مغرب
ذهبت أدمع أجفاني عليه وله خد بلحظي مذهب

. . .

قفل | يطلع البدر عليه كلما لاحظته مقلتي في الخلس
ليت شعري أي شيء حرما ذلك الورد على المغترس

. . .

بيت | كلما أشكوا إليه حرقي غادرتني مقلتاه دنفا
تركت ألحاظه من رمقي أثر النمل على صم الصفا
وأنا أشكره فيما بقي لست ألحاه على ما أتلفا

. . .

قفل | فهو عندي عادل إن ظلما وعذولي نطقه كالخرس
ليس لي في الحب حكم بعد ما حل من نفسي محل النفس

بيت | منه للنار بأحشائى اضطرامْ يلتظى فى كل حين ما يشا
| وهى فى خديه برد وسلام وهى ضر وحريق فى الحشا
| أتقى منه على حكم الغرام أسد الغاب وأهواه رشا

. . .

قفل | قلت لما أن تبدى معلما وهو من ألحاظه فى حرس
| أيها الآخذ قلبى مغنما اجعل الوصل مكان الخمس

. . .

ففى هذه الموشحة نلحظ أن كل قفل مكون من جزأين ، وكل بيت مكون من ثلاثة أجزاء ، كما نلحظ اتفاق جميع الأقفال فى الوزن وهو من بحر الرمل » وفى القافية . أما الأبيات فقد اتفقت فى الوزن وهو بحر الرمل أيضاً ، ولكنها اختلفت فى القوافى . واتفاق الأقفال فى هذه الموشحة مع الأبيات فى الوزن ليس إلا مجرد مصادفة ، فلا يشترط فى الموشحات أن تتفق أقفالها مع أبياتها فى الوزن ، بل الغالب أن يكون وزن الأقفال مغايراً لوزن الأبيات .

وقد يكون القفل مركباً من أكثر من جزأين ، وقد ذكر ابن سناء الملك أن عدد أجزاء القفل الواحد قد تصل إلى ثمانية ، وقد ضرب أمثلة فى كتابه لقفل مركب من ثلاثة أجزاء ومن أربعة ومن خمسة ومن ستة ومن سبعة ومن ثمانية ، ويمكن الرجوع إلى هذه الأمثلة فى الكتاب المذكور . وإنما الذى يلاحظ على هذا التقسيم أن كثرة أجزاء القفل تشعرنا بالتكلف فى النظم ، وفقدان التردد الموسيقى الذى ترتاح إليه الآذان . فانظر مثلا إلى ذلك القفل المكون من ثمانية أجزاء :

على عيون العين نهى الدرارى .·. من شغف .·. بالحب
واستعذب العذاب والتذ حالته .·. من أسف .·. وكرب

نرى القفل قد فقد شيئاً من موسيقاه وطالت الفقرات على السامع ، حتى كاد أن ينسى كيف بدىء به وكيف انتهى . والسامع ينتظر فى الشعر إسراعاً إلى تردد القوافى ، حتى يتحقق النغم الموسيقى الذى هو شرط أساسى فى الشعر العربى.

ويظهر أن الوشاحين قد رغبوا أخيراً فى إظهار البراعة والمهارة فى تعدد الأجزاء ، وتكلفوا فى هذا نوعاً من الصناعة بعُد بهم عن النغم الموسيقى . ولهذا نرجح أن تعدد الأجزاء فى القفل الواحد لم يعرف فى العصور الزاهية للموشحات ، وإنما جاءت حين دخلت الصناعة والتكلف فى نظمها . وما يقال عن تعدد أجزاء القفل يمكن أن يقال أيضاً عن تعدد أجزاء البيت الواحد ، فقد ذكر ابن سناء الملك أن البيت الواحد قد يكون مركباً من ثلاثة أجزاء وهو الشائع فى الموشحات ، وأكثر ما يكون البيت مركباً من خمسة أجزاء . والجزء من البيت قد يكون مفرداً وقد يكون مركباً من فقرتين أو ثلاث فقر . ومثال البيت المكون من فقرتين فى كل جزء من أجزائه الثلاثة هو :

بيت |
أقم عذرى .·. فقد آن أن أعكف
على خمر .·. يطوف بها أو طف
كما تدرى .·. هضيم الحشى مخطف

قفل | إذا ما ماد فى مخضرة الأبراد رأيت الآس بأوراقه قد ماس

وليس من الضرورى أن توضع قواعد مضبوطة دقيقة لعدد الأجزاء وما يمكن أن تتركب منها ، لأن مرجع كل هذا الذوق العام ومراعاة التردد الموسيقى بصورة واضحة للسامع ، يحس معها أنه يسمع شعراً منظوماً فيه موسيقى وفيه نغم . والمهارة فى تعدد الأجزاء مرجعها ذوق الشاعر وميله الخاص ، مثلها فى هذا مثل محاولة بعض الناظمين تشطير بيت أو بيتين من الأبيات القديمة المشهورة فى صورة موشح كما فعل ابن بقى فى قول كشاجم :

يقولون تب والكأس فى كف أغيد   وصوت المثانى والمثالث عالى
فقلت لهم إن كنت أضمرت توبة   وأبصرت هذا كله لبدا لى

فجعل ابن بقى هذين البيتين فى صورة موشح وقال :

قالوا ولم يقولوا صوابا
أفنيت فى المجون الشبابا
فقلت لو نويت متابا

والكأس فى يمين غزالِ .٠. والصوت فى المثالث عالى .٠. لبدا لى

وقول صفى الدين الحلى من موشح ضمنه بعض أبيات لأبى نواس :

وحق الهوى ما حلتُ يوماً عن الهوى   ولكن نجمى فى المحبة قد هوى
ومن كنت أرجو وصله قتلى نوى   وأضنى فؤادى بالقطيعة والنوى

ليس فى الهوى عجبُ   إن أصابنى الغضبُ
حامل الهوى تعبُ   يستفزه الطربُ

وقد ظلت الموشحات فى القرن التاسع الهجرى وما بعده حتى الآن ، مما يتناوله بعض الشعراء أحياناً فى مجال اللهو والمجون ، أو على الأقل فى مجال غير جدى ، فلا ينظمونها فى مدح الملوك أو رثاء العظماء . وجميع من نظموا فى الموشحات بعد القرن الثامن الهجرى ، نعدّهم مقلدين للسابقين من الأندلسيين إذ لا نرى لهم جديداً فى هذا الفن من الشعر ، و إنما يعمد الناظم منهم إلى موشحة قديمة يعجب بها ثم ينسج على منوالها .

٧ — الزجل

يروى ابن خلدون فى مقدمته كيف انتقل النظم من الموشحات إلى الأزجال فيقول[(١)] « ولما شاع فن التوشيح فى أهل الأندلس وأخذ به الجمهور لسلاسته

(١) صفحة ٥٤٨ .

وتنميق كلامه وترصيع أجزائه ، نسجت العامة من أهل الأمصار على منواله ، ونظموا فى طريقته بلغتهم الحضرية من غير أن يلتزموا فيها إعراباً ، واستحدثوا فناً سموه بالزجل والتزم النظم فيه على مناحيهم إلى هذا العهد، فجاءوا فيه بالغرائب، واتسع فيه للبلاغة مجال بحسب لغتهم المستعجمة . وأول من أبدع فى هذه الطريقة الزجلية أبو بكر بن قزمان ، وإن كانت قيلت قبله بالأندلس ، لكن لم يظهر حلاها، ولا انسكبت معانيها واشتهرت رشاقتها إلا فى زمانه، وكان لعهد الملثمين، وهو إمام الزجالين على الإطلاق » . ثم يقول فى موضع آخر من نفس الفصل « وهذه الطريقة الزجلية لهذا العهد هى فن العامة بالأندلس من الشعر ، وفيها نظمهم حتى إنهم لينظمون بها فى سائر البحور الخمسة عشر ، لكن بلغتهم العامة ويسمونه الشعر الزجلى » .

فنحن نرى من هذا أن الزجل شعر نظم بلغة العامة ولهجة كلامهم، لا يراعى فيه قواعد الإعراب ، ولا الصيغ الصحيحة للكلمات ، بل ينظمونه من الكلام الدارج وألفاظ الكلام العادى الذى يدور بينهم فى الحديث ، على نحو ما هو شائع حتى الآن فى العربية . وقد نظمت الأزجال من البحور القديمة ، ومن أوزان جديدة مشتقة من الأوزان القديمة ، وتشترك معها فى الروح الموسيقى العام الذى ينتظم كل كلام منظوم فى اللغة العربية . فلغة الأزجال منذ القرن السادس الهجرى هى لهجات الكلام التى اختلفت بين البيئات فى نواح كثيرة من الناحية الصوتية ، وصيغ المفردات ، وتخير الألفاظ . ولهذا يصعب الحكم على تلك الأزجال القديمة والتمييز بين الحسن فيها والقبيح ، لبعدنا عن زمان هذه اللهجات وبيئاتها . وفى هذا المعنى يقول ابن خلدون « واعلم أن الأذواق فى معرفة البلاغة كلها إنما تحصل لمن خالط تلك اللغة ، وكثر استعماله لها ، ومخاطبته بين أجيالها حتى يحصل ملكتها كما قلناه فى اللغة العربية ، فلا الأندلسى خبير بالبلاغة التى فى شعر أهل المغرب ، ولا المغربى بالبلاغة التى فى شعر أهل

الأندلس والمشرق ، ولا المشرقى بالبلاغة التي فى شعر أهل الأندلس والمغرب ، لأن اللسان الحضرى وتراكيبه مختلفة فيهم ، وكل واحد فيهم مدرك لبلاغة لغته، وذائق محاسن الشعر من أهل جلدته « وفى خلق السموات والأرض واختلاف ألسنتكم وألوانكم آيات » .

فإذا كان ابن خلدون يرى صعوبة تفهم الأندلسى لأزجال المغربى ، رغم قرب البيئة والمعاصرة ، فكيف بنا نحن الآن ، وقد بعدت بيئتنا من بيئتهم ، وحالت بين لهجتنا ولهجتهم قرون من الزمان ؟ الحق أن دراسة النصوص التى رويت مكتوبة لا منطوقة من الأزجال القديمة أمر ليس باليسير ، بل هو شاق عسير يستلزم بحثاً مستقلا ونظراً خاصاً ، قد يخرجنا عن هدفنا فى هذا الكتاب . انظر مثلا إلى قول « مدغيس » فى زجل مشهور :

ورذاذ دق ينزل	وشعاع الشمس يضرب
فترى الواحد يفضض	وترى الآخر يذهب
والنبات يشرب ويسكر	والغصون ترقص وتطرب
وتريد تجى إلينا	ثم تستحيي وتهرب

فقد روى ابن خلدون هذا الجزء من الزجل مكتوباً هكذا فى رسم اللغة الفصيحة ، وهذا الرسم وسيلة ناقصة لتصوير لهجات الكلام فى البيئات المختلفة فلا يدرى القارىء كيف ينطق بالأصوات ، ولا كيف تكون صيغ الكلمات ، لجهلنا جهلا تاماً بما كانت عليه لهجة الخطاب فى البيئة الأندلسية . فى مثل هذا الزجل علينا أولا أن نستنبط وزنه ، ثم نكيف النطق بالأبيات حسب هذا الوزن ، نطيل بعض الأحرف ونقصر أخرى ، نعرب بعض الكلمات ونهمل إعراب الأخرى ، وأخيراً نغير من صيغ المفردات ونشكلها بحيث يلائم كل هذا ذلك الوزن الذى استنبطناه . وقد يشق مثل هذا العمل فى بعض الأزجال حتى يبلغ فى بعض الأحيان حد الاستحالة . فى هذا الزجل نلحظ بعد عدة محاولات أن وزنه

فيما يظهر قد جاء من مجزوء الرمل . ونرى لصحة النطق به أنه لا بد من تنوين كلمة « رذاذ » وتحريك آخر الكلمة « دق » ، ثم إهمال الإعراب فى باقى الكلمات . كذلك لابد من تقصير ألف المد فى كلمة « النبات » وواو المدّ فى كلمة « الغصون » ، كذلك لابد من سقوط « الدال » فى « تريد » أو التاء فى « تجىء » ، وهما صوتان من نوع واحد لا فرق بينهما إلا فى أن الدال صوت مجهور والتاء نظيرها المهموس ، لهذا لايكاد السامع يشعر بشىء حين نسقط إحداهما من النطق، وأخيراً لابد لصحة النطق بهذا الزجل من إطالة حركة حرف المضارعة فى الفعل « تجىء » حتى يصير « تيجى » كما ننطق به نحن الآن فى لهجة كلامنا . ومع كل هذا فسنظل نجهل كيف كان الأندلسيون ينطقون بالذال والضاد والقاف والثاء ، وهى أصوات قد اختلفت لهجات الكلام فى النطق بها ، فى العصر الحاضر ، كذلك سنظل نجهل كيف كانوا يشكلون حرف المضارعة فى « ينزل ويضرب الخ » ، وغير ذلك من صفات صوتية تفرق بين لهجات الكلام ، ولكن لا أثر لها فى وزن الشعر . لابد إذن من دراسة لهجات الكلام فى كل بيئة من البيئات العربية ، ومعرفة خصائصها الصوتية وطريق النطق بصيغ المفردات وما أصابها من انحراف قبل النظر فى الأزجال القديمة ، حتى يكون حكمنا عليها صحيحا ، ونطقنا لها موافقا للنطق الذى شاع أيام نظمها . ومما قد يزيد الأمر صعوبة أن تلك الأزجال قد جاءتنا مكتوبة لامنطوقة فلم نتلقها عن طريق المشافهة ، وإنما وجدناها مرسومة برسم لم يوضع لها وهو رسم اللغة الفصيحة ، ولا زلنا حتى الآن نجد هذه المشقة حتى فى قراءة أزجالنا الحديثة ، حين تكتب برسم اللغة الفصيحة ، ولا نستعين على تذليل هذه المشقة إلا بالرجوع إلى طريقة نطقنا للكلمات . فالرسم المعهود فى اللغة العربية قاصر فى تصوير لهجات الكلام .

أما إذا شئنا دراسة أوزان الأزجال الحديثة فى بيئتنا المصرية ، فقد نجد الأمر أيسر وأهون ، وليس علينا إلا الرجوع إلى تلك النصوص التى بين أيدينا والتى

أجدناها نطقا وألفنا وزنها . وقد رجعنا إلى عدة دواوين من دواوين الأزجال في عصرنا الحديث ، ودرسنا أوزانها ، فلم نجد الأمر على الصورة التي يصورها لنا بعض المؤلفين ، حين يزعمون لنا أن أوزان الأزجال قد تعددت ، وأصبحت بحيث تعيينا عن حصرها ، إذ قالوا لنا إن صاحب ألف وزن ليس بزجال ! ! ويظهر أن هؤلاء المؤلفين لم يحاولوا تقطيع تلك الأزجال لمعرفة ما تخضع له من أوزان بعضها قديم والأخرى مستحدثة ، ولكنها جميعاً يسودها ذلك الروح العام الذى نلحظه فى كل كلام منظوم باللغة العربية ولهجاتها .

١ — فمن بين الأوزان التى شاعت فى أزجالنا ما يمكن أن يسمى بالرمل التام ، أى ذلك الوزن الأصلى للرمل وهو على حد قول العروضيين :

فاعلاتن + فاعلاتن + فاعلن

فقد شاع هذا الوزن فى أزجالنا الحديثة . ويمكن أن يقال فيه إن وزن الرمل فى الشعر قد لحقته فى الزجل زيادة فى آخر الشطر ، أحياناً تكون هذه الزيادة عبارة عن حرف ساكن أى أن الوزن يصير :

فاعلاتن + فاعلاتن + فاعلانْ

أو تكون الزيادة عبارة عن مقطع ، فيصير الوزن :

فاعلاتن + فاعلاتن + فاعلاتن

ومثل هذه الزيادة بنوعيها مما ينسجم مع لهجة الكلام التى تسكن آخر الكلمات وتتحلل من إعرابها ، فانظر إلى قول القائل :

آه يا خينه ياللى وقعتينى فيكى ‏‏ يوم عرفتك قلت ما حدش شريكى
جيتى قلتى لى العواف قلت يعافيكى ‏‏ واما زادت للأسف معرفتى بيكى

قمتى جيتى جوه نايبـــه زفتينى

هكذا كتب مطلع الزجل فى ديوان صاحبه . وربما شق على غير العارف بلهجة الكلام المصرية قراءة هذا الزجل قراءة صحيحة . فإذا حاولنا كتابة الزجل

كما ينطق به أى أن نكتبه كتابة صوتية بقدر الإمكان رأيناه على الصورة الآتية :

دشْ شريكى	قلتِ ماحدْ	يُمْ عرفْتكْ	أهْ يخَينه يلْموقَعْتينفيكى
فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

وجاء فى نفس الزجل :

السياسة تخرب الدنيا العمارْ   ما تلاقيشي منها غير بس الدمار

يعنى دى شبهتها بلعب القمار   شوف ولاحظ حالة الساسة الكبار

لجل ما تصدق بدون ما احلف يمينى

فإذا حاولنا كتابة البيت كتابة صوتية رأيناه هكذا :

يَلْعمارْ	تخربِ دْدِنْ	إسسياسهْ
فاعلانْ	فاعلاتن	فاعلاتن

وقد يكون الزجل مكوناً من « الرمل التام » الذى تحدثنا عنه ومن مجزوئه ، ثم تفعيلة واحدة من تفاعيل هذا الوزن ، مثل قول القائل :

حق شقة عيش يا عشاق الجريده   أصل محسوبكم مفلس ع الحديده

يعنى أفضل ع الحالادى ؟   مين يحل المشكلادى ؟

فى الحقيقة الأزمة دى يظهر عنيده

والجيوب نفدت على السكة الجديده

ع الإمامْ

فالبيت الأول من هذا الزجل من « الرمل التام » ، والبيت الثانى من مجزوء الرمل ، وحين نصور البيت الثانى كما ينطق به نراه يكتب هكذا :

مشكلادى	عَلْحَلادى .. مِنْ يحلْلِلْ	يعْنِأ فضلْ
فاعلاتن	فاعلاتن .. فاعلاتن	فاعلاتن

وفى بعض الأحيان نرى أن مجزوء الرمل فى الأزجال تصير فيه فاعلاتن الثانية « فاعلانْ » مثل :

كان زمان تقدر تحمرق كنت باتـكلم معاكْ

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلانْ

٢ — الوزن الثانى للأزجال هو وزن البحر البسيط ، ويكاد يكون مقصورا على ما نسميه بالمواويل . ويجىء فى الأزجال على نوعين : نوع اعترف به أهل العروض فى أواخر الأبيات ، وهو ما ينتهى شـطره بوزن « فاعلْ » بدلا من « فاعلن » ، أما الثانى فينتهى الشطر فيه بوزن « مفعولْ » بدلا من « فاعلْ ».

ومثال النوع الأول قول القائل :

الجاز دامش كان رخص ليه صبحوه غالى

لازم يكون له ثمن يتباع به طوالى

فلو كتب هذا القول كما ينطق لرأيناه هكذا :

إجْجَزْ دَمِشْ	كَنْرِخِصْ	لِهْ صَبْبَحُهْ	غالى
مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فاعلْ

ومثال النوع الثاني قول القائل :

شبابنا ليه ملطوعين عند القهاوى كثيرْ

فحين يكتب هذا القول كما ينطق يصير هكذا :

شَبْبَبْنَلِه	ملْطِعِنْ	عند لْقِها	وِكْتِيرْ
مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	مفعولْ

ومن خير الأزجال التى جاءت على هذا الوزن قول بيرم التونسى :

يا ناظر الوقف من رب العباد ما تخاف

ولا المحاكم بتملك منك الإنصـاف

وإن كنت أجازف وأقول إن البعيد خطاف
أطلع أنا المعتدى وانت من الأشراف

* * *

الوقف لك مملكة والعدل عنك غاب لا برلمان يخضعك فيها ولا نواب
عشر سنين وانت تبلع لم حسبت حساب والمستحقين وراك ما يلتقوا عيش حاف

* * *

وقد يكون وزن الشطر من الزجل عبارة عن نصف شطر من البحر البسيط أى « مستفعلن فاعلن » فقط ، غير أن التفعيلة الأخيرة يلحقها دائماً زيادة ، أى أن « فاعلن » تصير إما « فاعلانْ » أو « فاعلاتن » . ونجد مثل هذا الوزن كثير الشيوع فى أزجالنا الحديثة ، مثل قول القائل :

مش عيب يا بنت البلد لما تسيبى الفراخ

فحين يكتب هذا القول كما ينطق يصير هكذا :

مشْ عِيبْ يَبنْ	تِلْبِلدْ	لمّا تسيبِ	بِلْفراخْ
مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فاعلانْ

ومثل قول الآخر :

ما بين صليل السيوف وبين دوىّ المدافع

يكتب كما ينطق هكذا :

مَبنْ صلي	لِسْيوف	وِبن دوى	يلْمدافع
مستفعلن	فاعلانْ	مستفعلن	فاعلاتن

(٣) ومن الأوزان الكثيرة الشيوع فى الأزجال الحديثة ما يمكن أن يسمى بالمتدارك التام ، غير أن تفعيلة المتدارك «فاعلن» تأتى غالباً فى الزجل على إحدى

صورتين « فعِلن » أو « فعْلن »، وكلا هاتين الصورتين كثير الشيوع فى الشعر أيضاً ، فانظر إلى قول القائل :

مش لازم ندخل فى شئونهم   ما دمنا ما نفهمش قانونهم
يا اخواننا عيب لما نخونهم   أهى عمله ان فازوا نشجعهم
وان خسروا عيبه فى دقونهم

فإذا كتب الشطر الأول كما ينطق به يصير هكذا :

مش لا	زمْ ندْ	خلْ فشْ	أنْهـمْ
فعْلن	فعْلن	فعْلن	فعْلن

وقول القائل :

يا حِلاوة الورد على غصونه   وحبيبى بيقطف ويشمه

تكتب هكذا :

يحَـلَو	ِتلْورْ	دِعَلَغْ	صونهْ
فعِلن	فعْلن	فعِلن	فعْلن

على أن تفعيلة المتدارك قد تأتى فى النادر من الأحيان « فاعلُ » بدلا من « فاعلن » ، وهو ما لم يقل به أهل العروض مثل قول القائل :

ميت خاطب جولها وخطبوها   باشوات وذوات جم طلبوها

فحين يكتب هذا البيت كما ينطق نراه هكذا :

متْخا	طِبْ جُلْ	هَوْ خَطَ	بوها	بشوَتْ	وذَوتْ	جمْ طَـلَـ	بوها
فعْلن	فعْلن	فاعلُ	فعلن	فعِلن	فعِلن	فاعلُ	فعْلن

وقد يجىء المتدارك مجزوءاً مثل قول القائل :

أنا ساكت مش راضى　　يا دلعلع أتكلم

على الحاضر والماضى　　ومصهين ومبلم

فحين يكتب البيت الأول كما ينطق نراه هكذا :

أنسا	كتْ مشْ	راضى	يَدَلْع	لْع أتْ	كلّم
فعِلن	فعْلن	فعْلن	فعِلن	فعْلن	فعْلن

وكثيراً ما يجئ مجزوء المتدارك وفى آخره زيادة مثل :

دلونى كمان على واحد　　معروفه لوجه الله

دلونى يا هوه على ميت　　خد شىء فى التربة معاه

فحين يكتب البيت الأول كما ينطق يصبح هكذا :

دلْلُو	نِكَمَنْ	علَواحدْ	معرو	فُلُوجْ	هِ — للاه
فعْلن	فعِلن	فعِلاتن	فعْلن	فعْلن	فعْلانْ

فالشطر الأول زيد فيه مقطع ساكن ، والشطر الثانى زيد فيه حرف فقط .

وكثيراً ما يجئ نصف المتدارك كشطر ثان فى بيت شطره الأول من وزن آخر غير معروف عند أهل العروض هو :

مستفعلن　فعْلن　فعْلن

مثل قول القائل :

مال البلد حاله مشقلب　　جوُّه ملهلب

فحين يكتب هذا البيت كما ينطق يصير هكذا :

ما لِلْبَلَدْ	حالُمْ	شقْلبْ	جُوْوَمْ	لْهلبْ
مستفعلن	فعْلن	فعْلن	فعْلن	فعْلن

وكثيراً ما يجيء هذا الوزن وقد زاد فيه حرف مثل قول القائل :

فات زى غيره من الأيام　　لا قصر ولا طال

فحين يكتب نراه هكذا :

فتزىْ يغيـ	رُمنلْ	أيامْ	اقْصُرْ	وَلطال
مستفعِلن	فعْلن	فعْلانْ	فعِلن	فعِلانْ

ومثل هذا قول القائل فى مناسبة سياسية :

ما قلت لك إن الشطار باعتين إنــــــــذار

يهددونا بضرب النار

فا كرينا نخاف

وقد يجئ الزجل من وزن نصف المتدارك وحده ، وحينئذ قد نراه وقد زاد مقطعاً ساكناً مثل قول القائل :

الشمع مولع ليلة رمضان

فحين يكتب كما ينطق نراه هكذا :

إشْشَم	عِمْموَّلع	ليلتْ	رمضانْ
فعْلن	فاعلاتن	فعْلن	فعلانْ

أما ذلك الوزن الغريب الذى لم يشر إليه أهل العروض ، فهو من أهم خصائص أوزان الأزجال الحديثة ، لكثرة شيوعه فيها ، سواء جاء مع نصف المتدارك كما ذكرنا آنفا ، أو جاء وحده مثل قول القائل :

والمهر قلت دا أمر بسيط إن شالله تدفع نص ريال

فحين يكتب كما ينطق يصبح هكذا :

ولْمهر قلْ	تِدَأمْ	رِبَسيط	إنْشَلْلَتِدْ	فَعْ نصْ	صِرِيالْ
مستفعلن	فعِلن	فعِلانْ	مستفعلن	فعْلن	فعْلان

ويلاحظ هنا أن الوزن قد أضيف إليه حرف ساكن .

٤ — ومما يشيع فى أوزان الأزجال الحديثة وزن يمكن أن يسمى بمجزوء الرجز مثل قول القائل :

والأرض لو جالها المطر   بالطبع تبقى مزحلقـــة

فحين يكتب هذا البيت كما ينطق يصبح هكذا :

ولأرْضِلَو	جَلْهلْمطر	بِطْطَبْع تِبْ	قَمْزَ حلقه
مستفعلن	مستفعلن	مستفعلن	مستفعلن

وقد يزيد هذا الوزن حرفا ساكناً مثل قول القائل :

والواد دهو	لو يتوجد	اللى يلاقيه	ياخذ ريالْ
مستفعلن	مستفعلن	مستفعلن	مستفعلانْ

ومثل هذا قول القائل :

مسكين يا قلبى بلوتك   جت لك من الغيد الملاح

وقد يكون وزن الزجل عبارة عن تفعيلة واحـدة من تفاعيل بحر الرجز ، ويغلب أن تكون فيها زيادة مثل قول القائل :

مالك ومالى   تعتب عليَّـــه

اشفق بحـالى   يا نور عنيَّـــه

فحين يكتب كما ينطق نراه هكذا :

مالك ومالى   تعتب عليَّـــه

مستفعلاتن   مستفعلاتن

اشفق بحـالى   يَنُرْ عنيَّـــه

مستفعلاتن   مستفعلاتن

فنرى الزيادة هنا عبارة عن مقطع ساكن . أما زيادة حرف ساكن فمثالها قول القائل :

زاروا البـلاد   من عهد عاد

مستفعلانْ   مستفعلانْ

وقد يجئ الزجل بعض أشطره من مجزوء الرجز ، والبعض الآخر كل شطر فيه عبارة عن تفعيلة واحدة من تفاعيل هذا البحر مثل قول القائل :

أشكى لمين نار الهوى   قلبى انكوى

فحين يكتب هذا كما ينطق نراه هكذا :

أشكى لِمنْ	نار الهوى	قلبى انكوى
مستفعلن	مستفعلن	مستفعلن

٥ — ومن الأوزان التى جاءت فى الأزجال الحديثة ولكنها قليلة الشيوع نسبياً ما يمكن أن يسمى بالسريع مثل قول القائل :

عمرى ما شفتش حد خاب زينا   الجهل شاع فينا وزاد الفساد

قربنا ننسى من الضلال ربنا   خايف ليغضب ربنا ع البلاد

فحين يكتب البيت الأول كما ينطق يصير هكذا :

عمرى مَشُفْ	تشْ حدْد خبْ	زينا .·. الجهْلِ شع	فينا وزا	دلفساد
مستفعلن	مستفعلن	فاعلن .·. مستفعلن	مستفعلن	فاعلانْ

و يلاحظ هنا أن الشطر الثانى قد زاد فيه حرف ساكن وهو مقبول فى أوزان الأشعار .

٦ — وهناك وزن آخر يمكن أن يسمى بالمتقارب مثل قول القائل :

ماتقنع وتسكت ضرورى الخناقة   ولازم تأبلس عوايدك زمان

شغلت الدوائر شغلت الصحافة   شغلت الخلايق ولسهْ كمان

فحين يكتب البيت الأول كما ينطق نراه هكذا :

متقنعْ	وتسكتْ	ضرورِ لْ	خناقه .·. ولازم	تأبلسْ	عوَيْدك	زمانْ
فعولن	فعولن	فعولن	فعولن .·. فعولن	فعولن	فعولن	فعولْ

٧ — ومن الأوزان النادرة فى الزجل « الهزج » مثل قول القائل :

أحبَّـك لو تزيد تقلك وأتقل لمـــــا تهوانى

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

٨ — كذلك جاءت بعض الأزجال من وزن المجتث مثل قول القائل :

الموجه فضلت تشاغله .·. وهو تقلان عليها

مســـتفعلن فاعلاتن .·. مســـتفعلن فاعلاتن

هذه هى الأوزان التى عثرت عليها فى ثنايا عدة دواوين من الأزجال الحديثة ، وهى ترينا بوضوح أن الذين قالوا إن صاحب ألف وزن ليس بزجال ، قد بالغوا فى هذا مبالغة تؤيس من يريد البحث فى أوزان الأزجال ، ولـكن الأمر أيسر وأهون مما تصوروا ، فأوزان الأزجال لا تزيد على الأوزان المعهودة فى الشعر العربى إن لم تقل عنها . حقاً إن الأزجال مثلها مثل الموشحات قد اشتملت على أوزان لم يشر إليها أهل العروض ، ولم ترد فى الشعر العربى ، كذلك تضمنت فى بعض الأحيان مزجا من أكثر من وزن واحد ، ولـكنا حتى فى هذا نلحظ دائماً انسجاماً بين الأوزان الممزوجة فى الزجل الواحد .

أما من ناحية القافية فقد شابهت الأزجال الموشحات فى التنويع والتغيير ، غير خاضعة فى كل هذا إلى قواعد خاصة لا يحيد الناظم عنها ، بل مرجع كل ذلك إلى تفنن الناظم ورغبته فى إظهار المهارة والبراعة فى النظم ، فليس لدينا تقاليد تواضع عليها الناظمون للأزجال ، ولا يعدو الأمر أن يكون مجرد تقليد الناظمين بعضهم لبعض مع مراعاة النغم الموسيقى فى كل حالة . والذى يمـيز الأزجال من الموشحات هو اللغة وحدها ، غير أنا نلاحظ أن الزجل حين ينظم على وزن من أوزان الشعر يكثر أن يراعى الناظم فى نظمه زيادة مقطع أو جزء من مقطع على كل شطر ، ومثل هذه الزيادة تلائم ما تميل إليه لهجة الـكلام من تسكين أواخر الـكلمات والتخلص من إعرابها .

الفصل الثامن

القافية

ليست القافية إلا عدة أصوات تتكون فى أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة ، وتكررها هذا يكوّن جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية . فهى بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ، و يستمتع بمثل هذا التردد الذى يطرق الآذان فى فترات زمنية منتظمة ، و بعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن . وقد حاول أهل العروض تحديد القافية ، واتخذوا لذلك تعريفاً لا يخلو من الصنعة والتكلف . ومن الواجب ألا تحدد القافية فى أطول صورها ، و إنما الواجب أن يشار إلى أقصر تلك الصور . و إلى أقل عدد من الأصوات يمكن أن تتكون منه . فمن السهل أن تقول إن القافية لا يصح أن تقل عن عدد كذا من الأصوات التى تتردد فى أواخر الأبيات ، وليس من السهل أن نزعم أن عدد أصواتها لا يزيد عن قدر معين ، لأنه لو أمكن أن تتكرر أصوات نصف شطر دون إخلال بالمعنى ودون تكلف أو تعسف لصح أن تسمى كل تلك الأصوات المكررة قافية . وعلى قدر الأصوات المكررة تتم موسيقى الشعر وتكمل . وقد عدّ القدماء كثرة الأصوات المكررة براعة فى القول ، لولا ما دخل هذه الكثرة فى العصور المتأخرة من تكلف أخرجها عن حسن القول . يجب إذن ألا نجعل كثرة الأصوات المكررة هدفنا الوحيد فى نظم الشعر ، مضحين من أجله بالأخيلة والمعانى كما فعل بعض هؤلاء المتأخرين .

استمع إلى قول أبى العلاء :

يخلدن الإماء نضاد صوغ فهل تلك الشخوص مخلدات ؟

تقلدت المـآتم باختيار أوانس بالفريد مقلدات
إذا عوتبن فى جنف وظلم أبت إلا السكوت مبلدات
يغادرن الجليد قرين ضعف صوابر للندى متجلدات
لقد غابت أحاديث البرايا شـكول فى الزمان مولدات

* * *

فأبو العلاء قد أكثر فى هذه الأبيات من عدد الأصوات المكررة فى أواخرها، وزاد بها فى موسيقاها ، وإن أخلّ التزامه لها بالمعنى فى بعض الأحيان .

الروىّ : وأقل ما يمكن أن يراعى تكرره ، وما يجب أن يشترك فى كل قوافى القصيدة ذلك الصوت الذى تبنى عليه الأبيات ، ويسميه أهل العروض بالروىّ . فلا يكون الشعر مقفى إلا بأن يشتمل على ذلك الصـــوت المكرر فى أواخر الأبيات . وإذا تكرر وحده ولم يشترك مع غيره من الأصوات عدت القافية حينئذ أصغر صورة ممكنة للقافية الشعرية . وقد بنى شوقى البيتين التاليين من قصيدته فى انتحار الطلبة على أصغر صورة من صور القافية :

راحلا فى مثل أعمار المنى ذاهباً فى مثل آجال الزَهرْ
هارباً من ساحة العيش وما شارف الغمرة منها والغدُر

* * *

وهذا الروىّ هو صوت تنسب له القصائد أحياناً ، فيقال سينية البحترى وهمزية شوقى ، إلى غير ذلك مما تعارف عليه الأدباء واصطلحوا عليه . وذلك لأنه أقل قدر يجب التزامه فى أواخر الأبيات ، ولا يكون الشعر مقفى إلا به . ويقال لذلك إن روىّ البيتين السابقين هو حرف الراء وإن القصيدة رائية .

ونحن حين نستعرض الشعر العربى قديمه وحديثه نلحظ أن معظم حروف الهجاء مما يمكن أن يقع روياً ، ولكنها تختلف فى نسبة شيوعها . فوقوع الراء

رويًّا كثير شائع فى الشعر العربى ، فى حين أن وقوع الطاء قليل أو نادر . ويمكن أن تقسم حروف الهجاء التى تقع رويا إلى أقسام أربعة حسب نسبة شيوعها فى الشعر العربى :

(ا) حروف تجىء رويا بكثرة وإن اختلفت نسبة شيوعها فى أشعار الشعراء وتلك هى : الراء . اللام . الميم . النون . الباء . الدال .

(ب) حروف متوسطة الشيوع وتلك هى : التاء . السين . القاف . الكاف الهمزة . العين . الحاء . الفاء . الياء . الجيم .

(حـ) حروف قليلة الشيوع : الضاد . الطاء . الهاء .

(د) حروف نادرة فى مجيئها رويا : الذال . الثاء . الغين . الخاء . الشين . الصاد . الزاى . الظاء . الواو .

ولا تعزى كثرة الشيوع أو قلتها إلى ثقل فى الأصوات أو خفة بقدرما تعزى إلى نسبة ورودها فى أواخر كلمات اللغة . فالدال مثلا تجى فى أواخر كلمات اللغة العربية بكثرة ، ولكن شيوعها فى اللغة عامة ليس بالكثير ، بل ربما قل عن « العين » و « الفاء » ، ومع هذا فمجىء الدال رويا يزيد كثيراً عن مجىء كل من العين والفاء . وليست تتطلب «الزاى» جهداً عضليا يبرر ندرة ورودها رويا . ولله در أبى العلاء إذ يقول فى مقدمة لزومياته « فأما المتقدمون فقلما ينظمون بالروى حروف المعجم ، لأن ما روى من شعر امرئ القيس لا نعلم فيه شيئاً عن الطاء ولا الظاء ولا الشين ولا الخاء ونحو ذلك من حروف المعجم ، وكذلك ديوان النابغة ليس فيه روىّ بنى على الصاد ولا الضاد ولا الطاء ولا كثير من نظائرهن ، وهذا شيء ليس يخفى . والمحدثون أكثر تحققاً بالنظام ، لأن فيهم قوماً مستبحرين يكون ديوان أحدهم فى العدة كدواوين كثيرة من أشعار العرب . وهذا أبو عبادة وله شعر جم ولا أعلم فيما روى له شيئاً على الخاء ولا الغين ولا الثاء إلا أن يكون شاذاً لم يثبت فى أكثر النسخ » .

ومن الحروف المتقدمة ما تشترط فيها شروط حين تقع رويا مثل :

التاء . الكاف . الهاء . الميم .

التاء :

يرى أهل العروض أنه يحسن فيها ألا تكون تاء تأنيث ، وذلك بأن تكون أصلا من أصول الكلمة أو جزءاً من بنيتها لا تفترق عنها ، كما نرى فى قول البارودى .

سمع الخلىّ تأوهى فتلفتا　　وأصابه عجب فقال من الفتى

فأجبته إنى امرؤ لعب الأسى　　بفؤاده يوم النوى فتشتتا

انظر إلىّ تجد خيالا باليا　　تحت الثياب يكاد ألا ينعتا

قد كان لى قلب أصاب سواده　　سهم لطرف فاتر فتفتتا

تبع الهوي قلبي فهام وليته　　قبل التوغل فى البلاء تثبتا

* * *

على أن الشعراء قد استساغوا وقوع تاء التأنيث رويا حين تسبق بألف مدّ ، وقد كثر هذا فى أشعارهم القديم منها والحديث ، وذلك كقوله « الجارم » فى العيد المئوى لوزارة المعارف :

أخرج الروض أطيب الثمراتِ　　هاتِ ماشئت من قريضك هاتِ

زهرات تتيه بالغصن زهواً　　وغصون تتيه بالزهرات

صيرت صفحة الرياض سماء　　وتجنت فيها على النيرات

لم تفارق كمامها وشذاها　　ينشر الطيب فى جميع الجهات

* * *

ويلاحظ أن القصائد التى من هذا النوع قد تشتمل مع تاء التأنيث على نوع آخر من التاء ، كما فى البيت الأول من قصيدة الجارم .

أما تاء التأنيث التى لاتسبق بألف مد فقد عدَّها الشعراء رويا ضعيفا بنفسه ، ولابد من تقويته بإشراك حرف آخر مع « التاء » ، حتى لا يكون ما يتكرر فى أواخر الأبيات مقصوراً عليها . وقد كان القدماء يلتزمون مع التاء حرفاً آخر فى غالب الأحيان يتكرر معها فى كل أبيات القصيدة . ففى قول كثير عزة :

خليلى هذا ربع عزة فاعقلا قلوصيكما ثم ابكيا حيث حلتِ

قد التزم الشاعر « اللام » المشددة قبل « التاء » إلى آخر القصيدة ، وقد فعل الأعشى مثل ذلك فقال :

فدى لبنى ذهل بن شيبان ناقتى وراكبها يوم اللقـــاء وقلَّتِ

هم ضربوا بالحِنو حِنو قراقر مقدمة الهامرز حتى تولَّتِ

* * *

ولـكن الشنفرى الأزدى لم يلتزم مثل هذا فى قصيدته التى مطلعها :

أرى أم عمرو أزمعت فاستقلَّتِ وما ودعت جيرانها إذ تولَّتِ

* * *

فقد جاء فى هذه القصيدة التى عدتها ٣٦ بيتاً ما يقرب من نصف أبياتها لم تلتزم فيها اللام قبل التاء . وكذلك لم يفعل بعض الشعراء الإسلاميين مثل مهيار الديلمى فى قوله :

ما أنـكرتْ إلا البياض فصدَّتِ وهى التى جنت المشيب هى التى

غراء يشعف قلبَها فى نحرها وجبينها ما ســـاءنى فى لمتى

* * *

وقوله :

أهفو لعلوىّ الرياح إذا جرتْ وأظن « رامة » كل دار أقفرت

ويشوقنى روض الحمى متنفسا يصف الترائب والبروق إذا جرت
متعللات بعد طارقة النوى أو أبرأت داء الجوى أو عللت

* * *

والعبرة هنا بنطق التاء ، إذ لا تعد تاء التأنيث تاء فى موسيقى الشعر إلا إذا نطق بها كما تنطق التاء ، أما تلك التى ينطق بها « هاء » فى حالة الوقف فينظر إليها فى روى « الهاء » .

الكاف :

قد تكون الكاف « كافا » للخطاب ، أى ذلك الضمير المتصل . فإذا اتخذت رويا فى قصيدة من القصائد حسن فيها أحد أمرين :

(ا) أن يسبقها حرف مدّ مثل قول الجارم :

مالى فتنت بلحظك الفتاكِ وسلوت كل مليحة إلاكِ
يسراك قد ملكت زمام صبابتى ومضلتى وهداى فى يمناك
فإذا وصلت فكل شىء باسم وإذا هجرت فكل شىء باك
هـذا دمى فى وجنتيك عرفته لا تستطيع جحوده عيناكِ
لو لم أخف حر الجوى ولهيبه لجعلت بين جوانحى مثواك

* * *

وكقول شوقى فى نكبة بيروت :

بيروت يا راح النزيل وأنسه يمضى الزمان علىّ لا أسلوكِ
الحسن لفظ فى المدائن كلها ووجدته لفظا ومعنى فيك
نادمت يوما فى ظلالك فتية وسموا الملائك فى جلال ملوك
ينسون « حسّانا عصابة جلّق » حتى يكاد بجلّق يفديك
تا لله ما أحدثت شرا أو أذى حتى تراعىْ أو يراع بنوك

* * *

(ب) أن يلتزم الحرف الذى قبلها كقول العقاد تحت عنوان « تبكين » ؟

تبكين ! والهف الفؤاد يذيبه ذاك الحنين يذوب فى خديكِ
أيراك باكية وأنت ضياؤه ونعيم عيشى كله بيديك
وعزيزة تلك الدموع فليتها يقنو قطيرتها نظيم سُليكِ
لملأت ثم يدى بأكرم جوهر من عطف قلبك فاض من عينيك

* * *

وفى كلتا الحالين تتم الموسيقى وتحسن . ونلحظ أن « الكاف » فى هذا النوع من القصائد لا تكون دائماً للخطاب ، بل يشترك معها الكاف التى هى أصل من أصول الكلمة ، والتى هى جزء من بنيتها ولا تفترق عنها ، مثل كلمة « باكى » فى شعر الجارم وكلمة « ملوك » فى شعر شوقى .

على أن من الشعراء المحدثين من لم يراعوا شروط كاف الخطاب حين تكون رويا . ولا شك أن موسيقى القافية حينئذ تكون ناقصة ، وذلك كقول حافظ يتغزل فى مليح ويعرض باحتلال الانجليز :

ظبى الحمى بالله ما ضرّكا إذا رأينا فى الكرى طيفكا
وما الذى تخشاه لو أنهم قالوا فلان قد غدا عبدكا
قد حرموا الرق ولكنهم ما حرموا رق الهوى عندكا
وأصبحت مصر مراحا لهم وأنت فى الأحشا مراح لكا
ما كان سهلا أن يروا نيلها لو أن فى أسيافنا لحظكا

* * *

هذا ويندر أن تجئ « الكاف » التى ليست للخطاب روّيا فى كل أبيات القصيدة ، وذلك لقلة شيوعها فى أواخر كلمات اللغة . والذى يحدث عادة أن تشتمل القصيدة التى رويها « كاف » لغير الخطاب ، على كاف الخطاب فى بعض أبياتها.

الميم :

يحسن فى الميم حين تقع رويا ألا تكون جزءا من ضمير ، كما فى الضمير الذى

للمثنى والجمع . على أن مجىء مثل هذه الميم وحدها فى روى الشعر لا يكاد يتصور، وإنما يكون ذلك فى البيت أو البيتين . أما أن تكون كل أبيات القصيدة مختتمة بمثل هذه « الميم » فلا يكاد يقع فى شعر الشعراء ، وإنما الذى يحدث عادة أن تقحم مثل هذه الميم فى ثنايا قصيدة رويها « الميم » الأخرى التى هى جزء من بنية الكلمة ، كما فى قول حافظ تحت عنوان « ذكرى شكسبير » :

يحييك من أرض الكنانة شاعر ... شغوف بقول العبقريين مغرمُ
ويطربه فى يوم ذكراك أن مشت ... إليك ملوك القول عرْب وأعجم
نظرت بعين الغيب فى كل أمة ... وفى كل عصر ثم أنشأت تحكم
فلم تخطىء المرمى ولا غرو أن دنت ... لك الغاية القصوى فإنك ملهم
أفق ساعة وانظر إلى الخلق نظرة ... تجدهم — وإن راق الطلاء — همُ همُ

* * *

فإذا تصادف أن جاء الروى تلك الميم التى هى جزء من الضمير وحدها ، حسن أن يلتزم معها الحرف الذى قبلها .

الهاء :

لا تكون الهاء رويا إلا إذا توافر فيها أحد شرطين :

(١) أن تكون أصلا من أصول الكلمة وجزءاً من بنيتها ، وإن كان مجىء هذا النوع من القصائد قليل الشيوع فى الشعر العربى ، وذلك لأن ورود الهاء فى أواخر كلمات اللغة العربية قليل غير شائع ؛ مثل قول الجارم :

أبصرت أعمى فى الضباب بلندن ... يمشى فلا يشكو ولا يتأوهُ
فأتاه يسأله الهداية مبصر ... حيران يخبط فى الظلام ويعمه
فاقتاده الأعمى فسار وراءه ... أنى توجه خطوه يتوجه
وهنا بدا القدر المعربد ضاحكا ... ومضى الضباب ولا يزال يقهقه

(ب) أن يسبقها حرف مد ، مثل قول حافظ تحت عنوان « وداع الشباب »

كم مر بى فيك عيش لست أذكره ... ومر بى فيك عيش لست أنساه
ودعت فيك بقايا ما علقت به ... من الشباب وما ودعت ذكراه
أهفو إليه على ما أقرحتْ كبدى ... من التباريح أولاه وأخراه

* * *

وكقول العقاد :

فى حبة القلب نار قد تجللها ... سافى الرماد فمن ذا سوف يذكيها
مرت بها صور شتى فما حفلت ... شيئاً بهن ولا افترت حواشيها
هبنى سلوت أحبائى فهل عشيت ... عينى فليست ترى شيئاً مآقيها

* * *

وقد عبر عن هذا الشرط أهل العروض فقالوا « إذا سكن ما قبل الهاء » ! وكان من الواجب أن ينصُّوا بوضوح على أن « الهاء » لا تحسن فى الروى إلا إذا سبقها حرف مد . قارن مثلا بين :

لا يرعاه = لا ينساه

لترى انسجام العبارتين فى الموسيقى ، ثم قارن بين :

« لم يعلمـهُ » و « لم يعرضهُ »

فرغم أنه قـد سكن ما قبل الهاء فى هاتين العبارتين لا نكاد نحس فيهما بموسيقى القافية ، فليس يكفى سكون ما قبل الهاء لجعلها رويا .

أما تلك « الهاء » التى ليست أصلا من أصول الكلمة ، وليست مسبوقة بحرف مد ، فلا يصح اعتبارها وحدها رويًّا ، وإنما الواجب أن يشركها الحرف الذى قبلها ، ويرى أهل العروض أن هذا الحرف هو الروى وإليه تنسب القصيدة ،

وأن « الهاء » هنا « وصْل » أى تكملة للقافية فى مثل هذا النوع من القصائد ، كقول العقاد تحت عنوان « المزمار » !

أيها المستعيد صوتاً شجياً حسب هذا الفؤاد رجع حنينهْ
نفثات المزمار تذكى أواراً رابنى طول برده وسكونه
وكأن المزمار يذكر عهداً كان همس الصبى نجىَّ غصونه
علموه — وبما به من غرام — أنة الوجـــد صفوه وحزينه

* * *

وكقول شوقى فى زلزال طوكيو :

قف « بطوكيو » وطف على يوكاهامه وسل القريتين كيف القيامهْ
دنت الساعة التى أنذر النا سُ وحلت أشراطها والعلامه
قف تأمل مصارع القوم وانظر هل ترى من ديار عاد دعامه
خسفت بالمساكن الأرض خسفاً وطوى أهلها بساط الإقامه

* * *

وكقوله فى ذكرى كارنارفون :

فى الموت ما أعيا وفى أسبابه كل امرئٍ رهن بطى كتابه
أسد لعمرك من يموت بظفره عند اللقاء كمن يموت بنابه

* * *

فليست الهاء فى كل هذا روياً ، وإنما الروى ما قبلها ، وقد التزم فى جميع الأبيات ، فقصيدة العقاد « نونية » وقد التزمت النون فى كل أبياتها ، وقصيدة شوقى فى زلزال « طوكيو » « ميمية » وقدالتزمت الميم فى كل أبياتها ، وقصيدته فى ذكرى « كارنارفون » « بائية » والتزمت الباء فى كل أبياتها .

أما السر فى اشتراط أمور يجب أن تتوفر فى كل من « التاء » و« الكاف »

و « الميم » و « الهاء » حين تقع رويا ، فهو أنها جميعاً قد تقع لواحق للكلمات ولا تكوّن منها أصلا من أصول الكلمة . وأساس الرويّ والشعور بموسيقاه مبنيّ على كونه جزءاً من بنية الكلمة . فاللواحق وإن اتصلت بالكلمات نشعر بانفصالها عنها واستقلالها . لذلك أحس الشعراء بوجوب تقوية هذه الصلة ، وذلك بأن نشرك معها أصلا من أصول الكلمة أو نسبقها بحرف مدّ . وحرف المدّ كما سنعرف يعدّ بمثابة الاشتراك في هذا الأصل، إن لم يكن أقوى منه وأوضح في السمع . فالتزام « الباء » في قصيدة شوقي السابقة قد قوى من « الهاء » ؛ وجعل من الاثنين متعاونين، ذلك الانسجام الموسيقي الذي تتطلبه القافية . كذلك التزام « ألف المدّ » قبل « الهاء » في قصيدة العقاد ، يترك في آذاننا نفس الأثر إن لم يكن أقوى منه ، كما سنعرف فيما بعد .

هل تكون حروف المد رويا ؟

يقول أهل العروض إن حروف المدّ التي هي أصل من أصول الكلمات ، وجزء من بنيتها يصح أن تجيء رويا في الشعر العربي . وعلى هذا إذا اختتمت الأبيات بأمثال الكلمات :

يدعو . يسمو . يعلو . يدنو

اعتبرنا الواو هي الرويّ وسميت القصيدة « واوية » ، وإذا اختتمت بأمثال الكلمات :

يرمي . يجري . يهدي . يبكي

اعتبرت الياء هي الروي ونسبت إليها القصيدة، وإذا اختتمت بمثل الكلمات

دنا . سعى . عفا . رمى

اعتبرت الألف رويا ونسبت لها القصيدة .

وفي الحق أنه ليس هناك ما يمنع من وقوع حروف المدّ رويا ، لأنها تقوم

مقام الحروف الأخرى وتؤدى الغرض الموسيقى منها ، بل ربما كانت أقوى وأوضح فى السمع . ولكن الذى قد يضعف من اعتبارها رويا ، ويقلل من موسيقاها فى أسماعنا ، طبيعة القافية العربية ، ومجيئها متحركة الروى فى غالب الأحيان . فآذاننا قد تعودت أن تسمع بعد الروىّ حركة ، وحركة الروى قد تكون ضمة ، وقد تكون كسرة ، وقد تكون فتحة ، وقد اعتبرت هذه الحركة فى الوزن الشعرى بمثابة حرف مدّ . فإذا كان البيت مثل :

هكذا الدهر حالة ثم ضدٌّ   ما لحال مع الزمان دوامُ

اعتبرنا الضمة التى على الميم بمثابة واو المد . والشاعر فى مثل هذه الحالة قد يجعل بيتاً من أبيات مثل هذه القصيدة ينتهى بكلمة « قاموا » التى ولى الميم فيها واو الجماعة ، وهو واثق أن موسيقى القافية لا تتأثر بمثل هذا أى نوع من التأثر .
كذلك نرى « شوقى » فى نهج البردة يجمع بين كسرة الروى والياء الأصلية فيقول :

ريم على القاع بين البان والعلم   أحل سفك دمى فى الأشهر الحرم
لما رنا حدثتنى النفس قائلة   ياويح جنبك بالسهم المصيب رمى

* * *

واعتبر الياء فى كلمة « رمى » معادلة للكسرة التى هى حركة الروى .
أما الفتحة التى يشكل بها الروى فواضح أننا ننظر إليها كأنما هى ألف مد ، بل إنا فى كتابة الشعر نرمز لها بألف المد .

تلك هى الاعتبارات التى يمكن أن تضعف من الاقتصار على حرف المد ، كروى فى القصيدة ، لأن مايقرب من ٩٠٪ من الشعر العربى جاء محركالروى. فالآذان قد ألفت أن تسمع بعد الروى شيئاً آخر ، وهو ما لا يتأتى مع حروف المدحين تقع رويا . على أن القصائد التى تنتهى بواو مد أو ياء مد وكلاهما أصل من

أصول الكلمات ، نادرة فى الشعر العربى . أما تلك التى تنتهى بألف المد التى هى جزء من بنية الكلمة فقد رويت بكثرة فى الشعر القديم والحديث . وقد سماها القدماء « المقصورات » فيقال مقصورة ابن دريد مثلا .

ومطلع مقصورة ابن دريد هو :

إما ترى رأسى حاكى لونه   طرة صبح تحت أذيال الدجى

وقد روى ابن الأنبارى أن مطلع هذه المقصورة هو :

شرد عن عينى الكرى طيف سرى   من أم عمرو فى غياهيب الدجى

أما المحدثون من الشعراء فلا يكادون ينظمون قصائد فيها الروى واو المد أو ياء المد ، ولكنهم نظموا أحياناً قصائد رويها ألف المد مثل قول حافظ يعاتب بعض أصحابه :

تناءيت عنكم فخلت عرا   وضاعت عهود على ما أرى

وأصبح حبل اتصالى بكم   كخيط الغزالة بعد النوى

وقد زال ما كان من ألفة   وود زوال شهاب الدجى

* * *

وكقول البارودى :

هجرت ظلوم وهجرها صلة الأسى   فمتى تجود على المتيم باللقا

جزعت لراعية المشيب وما درت   أن المشيب لهيب نيران الجوى

ولوت بوعدك بعد طول ضمانه   ومن الوعود خلابة ما تقتضى

* * *

وكقول العقاد تحت عنوان « الثلج والنار » :

جانب الثلج على النار طغى   عجب أمرك يا هـــذا الثرى

هذه الدنيا التى نعهدها بدعة ، أم هكذا كل الدنى
قسمت ثلجاً وناراً فاعتدى جانب الثلج عليها وطما

* * *

على أن « حافظ » فيما يظهر قد أحس بضعف الموسيقى فى مثل هذا الروى ، فنظم قصيدة أخرى التزم فيها ما قبل ألف المد ، وتلك هى التى جعل عنوانها « نادى الألعاب الرياضية »، والتى بدأها بقوله :

بنادى الجزيرة قف ساعة وشاهد بربك ما قد حوى
ترى جنة من جنان الربيع تبدت مع الخلد فى مستوى

* * *

ثم استمر يلتزم الواو قبل ألف المد فى حوالى ٢٣ بيتاً من القصيدة بعدها ، التزم « اللام » فقال :

فيا نادياً ضم أنس القديم وهو الكريم وقيت البلى
لياليك أنس جلاها الصفا فأسرت إليك وفود الملا

* * *

وهكذا استمر يلتزم « اللام » قبل ألف المد فى حوالى ١٥ بيتاً أخرى من نفس القصيدة ، بعدها التزم « الهاء » فى ١١ بيتاً ، وأخيراً التزم « الدال » حتى آخر القصيدة . وليت الشعراء المحدثين يراعون فى نظمهم ما راعى حافظ فى هذه القصيدة حتى تتم للشعر موسيقاه ، ولا يلتبس على السامع حرف المد بحركة الروى .

حركة الروى :

يجئ الروى فى الشعر العربى متحركا أو ساكنا ، وقد قسم القدماء القافية تبعاً لذلك إلى قسمين :

١ — مطلقة : وهى التى يكون فيها الروى متحركا .

٢ — مقيدة : وهى التى يكون فيها الروى ساكناً .

ومثال الأولى قصيدة شوقى فى نهج البردة :

ريم على القاع بين البان فالعلم   أحل سفك دمى فى الأشهر الحرم

ومثال الأخرى قصيدته فى انتحار الطلبة :

ناشئ فى الورد من أيامه   حسبه الله أبالورد عثرْ

* * *

وهذا النوع الثانى من القافية قليل الشيوع فى الشعر العربى ، لا يكاد يجاوز ١٠ ٪ ، وهو فى شعر الجاهليين أقل منه فى شعر العباسيين ، وذلك لأن الغناء فى العصر العباسى قد التأم مع هذا النوع وانسجم ؛ بل لا يزال الملحن فينا يرى مثل هذه القافية أطوع وأيسر فى تلحين أبياتها .

وتكثر هذه القافية فى بحر الرمل بنسبة تفوق أى بحر آخر . وهذا البحر كما أشرنا آنفاً بحر الغناء يؤثره المغنون والملحنون . وقد تجئ هذه القافية بنسب قليلة فى بحور مثل : الطويل . الرجز . المتقارب . السريع ، وتكاد تنعدم فى البحور الأخرى . ولم تشتمل جمهرة أشعار العرب على هذه القافية إلا فى قصيدتين أولاهما للمهلهل بن ربيعة ، والأخرى لعلقمة الحميرى ، وكلاهما من البحر « السريع » .
ويغلب فى مثل هذه القافية أن يسبق رويها بحركة قصيرة ، ويقل أن يسبق بحرف مد . ومثال التى سبق رويها بحركة قصيرة قصيدة شوقى فى انتحار الطلبة ، ومثال التى سبق رويها بحرف مد قصيدة حافظ التى مطلعها :

قضيت عهد حداثتى   ما بين ذل واغترابْ

* * *

أما ذلك الروى المتحرك فهو الكثير الشائع فى الشعر العربى ، ويلتزم الشعراء حركته هذه ، ويراعونها مراعاة تامة لا يحيدون عنها .

ولقد حدثنا أهل العروض عن عيب من عيوب الشعر سموه « الإقواء » حينا و « والإصراف » حينا آخر ، وقالوا عنه إنه اختلاف حركة الروى ، وزعموا أن بعضا من الشعراء القدماء قد وقعوا فى هذا العيب .

ويروون لهذا قصة عن النابغة الذبيانى ويقولون إنه نظم قصيدته التى مطلعها :

أم آل مية رائح أو مغتدى   عجلان ذا زاد وغير مزود

وجعل حركة الروى فى أبياتها المكسرة ، إلا فى بيت قال فيه :

زعم البوارح أن رحلتنا غدا   وبذاك حدثنا الغراب الأسودُ

ثم يروون أن النابغة حين ذهب إلى المدينة دفع إليه بعض نقاده بجارية غنت أمامه هذه القصيدة ، وتعمدت أن تظهر الضمة فى كلمة « الأسود » لتشعره بخطئه فى حركة الروى ، فتنبه النابغة وحور البيت حتى صار :

زعم البوارح أن رحلتنا غدا   وبذاك تنعاب الغراب الأسود

ويروون لحسان بن ثابت قوله :

لا بأس بالقوم من طول ومن قصر   جسم البغال وأحلام العصافيرِ
كأنهم قصب جفت أسافله   مثقب نفخت فيه الأعاصيرُ

* * *

وينسبون شيئا من هذا لبشر بن أبي خازم . كل هذا يرويه أهل العروض ويتحدثون عنه . وعندى أنه لو صحت مثل هذه الروايات ، يجب أن تعد خطأ نحويا لا خطأ شعريا . فالشاعر صاحب الأذن الموسيقية والحريص على موسيقى القافية ، لا يعقل أن يزل فى مثل هذا الخطأ الواضح الذى يدركه حتى المبتدئون فى قول الشعر ، بله النابغة وأمثاله من شعراء فحول . والذى أرجحه أن النابغة قد نطق بالبيت :

زعم البوارح أن رحلتنا غداً وبذاك حدثنا الغراب الأسودِ

وكسر الدال فيه لينسجم مثل هذا النطق مع باقى أبيات القصيدة من الناحية الموسيقية ، تلك التى يعنى بها الشاعر ويراعيها مراعاة تامة . كذلك لا بد أن « حسان بن ثابت » قد نطق بيته هكذا :

كأنهم قصب جفت أسافله مثقب نفخت فيه الأعاصيرِ

وبذلك يكون الشاعر قد أخطأ فى قواعد النحو ، لا فى الموسيقى الشعرية ، وهو ما يمكن تصوره . وقد تحدثنا فى مجال آخر عن أن الناحية النحوية عند القدماء كانت مظهراً من مظاهر الفصاحة والمهارة ولم تكن من السليقة اللغوية ، ولذلك كان بعض الخاصة من العرب يخطئون فيها [١] . واحتمال خطأ الشاعر القديم فى قواعد النحو أقرب إلى العقل من احتمال خطئه فى أبسط قواعد الموسيقى الشعرية .

وعلى هذا فما يسمى بالإقواء أو الإصراف لا وجود له فى الشعر العربى قديمه أو حديثه ، والواجب أن تبحث أمثلته فى شعر القدماء بين شواهد النحو ، وألا يعرض لها المتحدثون عن موسيقى الشعر .

وقد اختلف العروضيون مع النحاة فى هـذه الظاهرة ، وحاول آخرون التوفيق بينهم بكلام طويل لا يخلو من التكلف والتعسف . انظر إلى ما رواه الدمنهورى فى كتابه [٢] : « مقتضى كلام العروضيين فى هذا المقام أن كلمة الروى تقرأ على حسب ما يقتضيه العامل من أوجه الإعراب مع قطع النظر عن حركة روى القصيدة . ومقتضى كلام النحاة خلاف ذلك ، فقد صرح ابن هشام بأن من جملة المواضع التى يقدر فيها الإعراب ما اشتغل آخره بحركة القافية ، ومقتضاه أن كلمة الروى تحرك بحركة القافية ويقدر فيها الحركة التى هى مقتضى العامل للتعذر

(١) انظر كتاب اللهجات العربية صفحة ٦٣ وأسرار اللغة صفحة ١٢٥ .

(٢) صفحة ١٠١ .

لاشتغال المحل بحركة القافية عملا بالموجبين » .

وحركة الروى قد تكون ضمة كما فى قول شوقى :

يا أخت أندلس عليك سلامُ　　هوت الخلافة عنك والإسلامُ
نزل الهلال عن السماء فليتها　　طويت وعم العالمين ظلام
أزرى به وأزاله عن أوجه　　قدر يحط البدر وهو تمام

* * *

وقد تكون الفتحة ، وهنا ترمز هذه الفتحة ألفا ، مثل قول حافظ فى رثاء « سعد زغلول » :

إيه يا ليل هل شهدت المصابا　　كيف ينصب فى النفوس انصبابا
بلغ المشرقين قبل انبلاج الصبح　　أن الرئيس ولى وغابا

* * *

وقد تكون كسرة مثل قول « الجارم » فى الإذاعة :

سارى الهواء سلكت أى جناح　　وحللت أى مشارف وبطاح
وبأى ناحية أقمت ؟ فإننى　　ألقاك بين توثب وجماح

* * *

وقد تعود الشعراء أن يحركوا الفعل المضارع المجزوم والفعل الأمر بحركة الكسر حين يقعان فى أواخر الأبيات مثل قول البارودى :

جاوزت فى اللوم حد القصد فاتئدِ　　فلست أشفق من نفسى على كبدى

وقول شوقى :

فى مهرجان الحق أو يوم الدمِ　　مهج من الشهداء لم تتكلمِ

وقد يأتى بعد حركة الروى « هاء » يسميها القدماء « بالوصل » أى التكملة . وهذه الهاء قد تكون ساكنة مثل قول العقاد فى « المزمار » :

أيها المستعيد صوتاً شجياً حسب هذا الفؤاد رجع حنينهْ

وقد تكون متحركة بالكسر مثل قول شوقى فى ذكرى « كارنارفون » :

فى الموت ما أعيا وفى أسبابهِ كل امرىء رهن بطى كتابهِ

أو بالضم كقول البارودى يرثى عبد الله باشا فكرى :

ألا بأبى من كان نورا مجسدا يفيض علينا بالنعيم رواؤهُ

ثوى برهة فى الأرض حتى إذا قضى لبانته منها دعتــه سماؤه

أو بالفتح كقول شوقى فى نجاة سعد زغلول من الاعتداء على حياته :

نجا وتمــائل ربانهـا ودق البشـــائر ركبانهـا

وهلل فى الجـو قيدومهـا وكبَّر فى المـاء سكانها

. . .

الحركة التى قبل الروى :

ليس من الضرورى أن يسبق الروى بحركة ، بل قد يسبق بسكون . وهنا لا بد من التزام هذا السكون لأنه جزء من الوزن ونظام توالى المقاطع . والروى الذى يسبق بالسكون لا يجىء فى القافية المقيدة مطلقاً ، أى أن الروى حينئذ يجب أن يكون محركا مثل قول البارودى :

ترحل من وادى الأراكة بالوجد فبات سقيما لا يعيد ولا يبدى

سقيما تظل العائدات حوانيا عليه بإشفاق وإن كان لا يجدى

يخلن به مساً أصاب فؤاده وليس به مس سوى حرق الوجد

. . .

فالروى فى هذه القصيدة هو « الدال » ، وهو محرك بالكسرة ومسبوق بالسكون ، وهذا السكون ملتزم فى كل القصيدة .

كذلك إذا كان الروى مسبوقا بحركة ، التزمت الحركة فى كل أبيات القصيدة. ولكن الحركات أنواع منها القصير وهى التى يطلق عليها عادة الحركات كالضمة والكسرة والفتحة ، ومنها الطويل وهى التى يطلق عليها عادة حروف المد . ونحن نؤثر أن نطلق عليها جميعا كلمة الحركات ، إذ لا فرق بين الفتحة وألف المد إلا فى الكمية . والفتحة إذا طالت صارت ألف مد ، وكذلك الضمة إذا طالت صارت واو مد ، والكسرة إذا طالت صارت ياء مد . فالحركة التى قبل الروى قد تكون :

(ا) طويلة (أى ألف مد أو واو مد أو ياء مد) .

(ب) قصيرة (أى الفتحة أو الكسرة أو الضمة) .

ولا شك أن التزام حركة بعينها قبل الروى ، مما يكسب القافية نغما وموسيقى، فقد يسبق الروى بالفتحة وتلتزم هذه الفتحة فى كل الأبيات ، وقد يسبق الروى بواو مد وتلتزم فى كل الأبيات . وهنا نستطيع أن نقول إن موسيقى القافية أقرب إلى الكمال .

ولكن الشعراء لم يلتزموا هذا فى غالب الأحيان ، فقد تناوبت الحركات القصيرة مكان بعضها البعض ، ولم يجد الشعراء فى هذا أى غضاضة ، وتناوبت واو المد وياء المد مكان إحداهما الأخرى ، ولم يحس الشعراء فى هذا بأى غرابة . وألف المد هى الوحيدة بين الحركات ، التى إذا جاءت قبل الروى التزمت فى كل الأبيات، لأنها أوضح كل الحركات فى السمع. ولا بد هنا من الإشارة إلى العلاقة بين الحركات من الناحية الصوتية (١) :

لقد وجد المحدثون من علماء الأصوات اللغوية وجوه شبه بين الضمة والكسرة فى طريقة تكوّن كل منهما وسمى كل منهما صوتا ضيقا ، وذلك لضيق مجرى الهواء

---

(١) انظر كتاب الأصوات اللغوية صفحة ٣٠ .

معهما . وكذلك ما تفرع عنهما من واو المد وياء المد ، لأنهما متشابهان فى طريقة تكونهما . فالسامع قد يخطىء فى سماع واو المد وتطرق أذنه كما لو أنها ياء مد . والطفل فى مراحل نمو لغته قد يقلب الضمة كسرة أو قد يقلب واو المد ياء مد . فالطبيعة الصوتية بين كل من الحركتين هى التى تبرر تناوب إحداهما مكان الأخرى .

وقد أحس بعض القدماء بمثل هذا ، فاستحسنوا تناوب الضمة مع الكسرة ولم يستحسنوا تناوب إحداهما مع الفتحة . والذى يجب أن نذكره دائماً أن طول الزمن حين ننطق بحرف من الحروف يجعله أوضح فى السمع . واحتمال الحيدة عنه وهو واضح فى السمع ، يفجأنا وينبو فى الآذان ، ونحس بمثل هذه الحيدة أكثر مما يمكن أن نحس بها مع صوت أقل وضوحا فى السمع . وعلى هذا تكون الحيدة عن التزام الحركة القصيرة قبل الروى أقل قبحا منها مع الحركة الطويلة . لذلك لم يلتزم الشعراء الحركة القصيرة قبل الروى ، بل جاءت فى أشعارهم ، وفى أبيات القصيدة الواحدة مرة فتحة ، وأخرى ضمة ، وثالثة كسرة . ولكنهم مع الحركة الطويلة التزموا ألف المد ، وجعلوا التناوب بين واو المد وياء المد ، لما بينهما من شبه صوتى .

وقد سمى أهل العروض الحركة الطويلة التى قبل الروي بالردف ، وقد سموا القافية حينئذ مردوفة . ومثال القصائد التى سبق رويها بألف مد ، قول حافظ تحت عنوان « اللغة العربية تنعى حظها بين أهليها » :

رجعت لنفسى فاتهمت حصاتى ... وناديت قومى فاحتسبت حياتى

رمونى بعقم فى الشباب وليتنى ... عقمت فلم أجزع لقول عداتى

ولدت ولما لم أجد لعرائسى ... رجالا وأكفاء وأدت بناتى

وسعت كتاب الله لفظا وغاية ... وما ضقت عن آى به وعظات

فكيف أضيق اليوم عن وصف آلة ... وتنسيق أسماء لمخترعات

ومثال الروى الذى تناوبت قبله واو المد وياء المد ، قول « غنيم » تحت عنوان « الهلال الأحمر » :

أهلا بمطلعك السعيد يا غرة العام الجديدِ
عدْ بالسلام على الورى وانشره خفاق البنودِ

* * *

أما القصائد التى سبق الروى فيها بحركة قصيرة ، فنمثل لها بقصيدة شوقى فى « نهج البردة » التى سبق رويها بالفتحة فى غالب الأحيان ، ولكنها اشتملت على أبيات فيها الروى مسبوق بالضمة ، وأخرى رويها مسبوق بالكسرة .

١ — ريم على القاع بين البان والعلم أحل سفك دمى فى الأشهر الحرم
٢ — لقد أنلتك أذناً غير واعية ورب مستمع والقلب فى صمم
٣ — صلاح أمرك للأخلاق مرجعه فقوم النفس بالأخلاق تستقم

وقد اشتملت هذه القصيدة على ما يقرب من ١٩٠ بيتاً ، فيها حوالى ١١٦ بيتاً رويها مسبوق بالفتح، وحوالى ٤٥ بيتاً رويها مسبوق بالكسر ، وحوالى ٢٩ بيتاً رويها مسبوق بالضم . كل هذا يبين لنا بوضوح أن الشعراء لم يعنوا بالتزام الحركة القصيرة قبل الروى . على أنهم فرقوا فيما يظهر بين القافية المطلقة والقافية المقيدة ، وفرق معهم أهل العروض . فرأوا أن التزام الحركة القصيرة قبل الروى فى القافية المقيدة حسن جميل، وعابوا على ما لم يراع هذا من الشعراء ، وسموا هذا العيب « سناد التوجيه » . على أنهم اختلفوا فيه فذهبوا مذاهب ثلاثة لخصها الدمنهورى فقال[1] : « أحدها للأخفش وهو أنه ليس بعيب مطلقاً ، وثانيها للخليل وهو جواز الضمة مع الكسرة وامتناع الفتحة مع أحدها ، وثالثها « لكراع » وهو أن الجمع بين الضمة والفتحة جائز ولا تأتى الكسرة مع أحدها» .

---

(١) صفحة ١٠٣ .

ونحن نرى أن رأى الخليل هنا أقرب إلى النظريات الصوتية الحديثة ، ذلك لما بين الضمة والكسرة من وجوه شبه ، فكلاهما صوت ضيق . فإذا كان لابد من المخالفة فى الحركة القصيرة التى قبل الروى ، فلتكن هذه المخالفة فى صورة تناوب بين الضمة والكسرة فقط . والشعراء لحسن الحظ قد استحسنوا فى الأعم الأغلب ، التزام الحركة القصيرة قبل الروى فى القافية المقيدة . فإذا كانت فتحة التزموها فى كل الأبيات ، و إذا كانت ضمة راعوها فى كل القصيدة ، وكذلك الحال مع الكسرة فقد التزموها حين ترد قبل الروى فى مثل هذه القافية . ولعل السر فى هذا أنه إذا لم تلتزم الحركة القصيرة قبل الروى فى القافية المقيدة ، ترتب على ذلك أن تصبح القافية فى أقصر صورها ، وأن تصبح الأصوات المتكررة قليلة جداً لا تكاد تزيد على الروى ، وفى هذا من ضعف الموسيقى ما فيه .

وقد ذكرنا قبلا أنه على قدر عدد الأصوات المتكررة فى أواخر الأبيات ، تتم موسيقى الشعر وتكمل . وقد راعى هذا المحدثون من الشعراء فى غالب الأحيان ، ويكفى أن نقارن بين قصيدتى شوقى فى نهج البردة وانتحار الطلبة ، لندرك أن « شوقى » فى القصيدة الثانية قد التزم حركة واحدة قصيرة قبل الروى فى الكثرة الغالبة من الأبيات . فعدد أبياتها ٥٧ بيتاً ، منها ما يقرب من ٤٩ بيتاً سبق رويها بالفتح ، وخمسة أبيات سبق رويها بالضم ، وثلاثة أبيات سبق رويها بالكسر . ويمكن أن تعاب مثل هذه الأبيات الثمانية على شوقى ، وأن تدخل فى نطاق ذلك العيب الشعرى الذى سماه أهل العروض « سناد التوجيه » . وفى رأيى أنه يجب التزام مثل هذه الحركة فى القافية المقيدة . ولو رجع شعراؤنا المحدثون إلى حاستهم الشعرية ، وتذوقهم الموسيقى لاتفقوا معنا فى هـذا الرأى . والخير للشاعر أن تقل أبيات قصيدته من أن تشتمل مع طولها ، على مثل هذا العيب الموسيقى .

ولو طلب إلينا أن نقسم القافية حسب ما فيها من كمال موسيقى إلى مراتب ، لقلنا إن هناك مراتب تصاعدية :

١ — تبدأ بالقافية المقيدة التى يسبق رويها بحركة قصيرة ولا تلتزم هذه الحركة فى أبياتها ، وتلك هى أقصر صور القافية .

٢ — يليها تلك القافية المقيدة التى تلتزم فى أبياتها الحركة القصيرة قبل الروى ، وربما كانت القافية المطلقة التى لا تلتزم فيها هذه الحركة فى مستوى واحد معها من الناحية الموسيقية .

٣ — يليها القافية المطلقة التى تراعى فيها الحركة القصيرة قبل الروى ، ومثلها فى مستوى واحد تلك التى يسبق رويها بواو المد وياء المد مع التناوب بينهما .

٤ — يليها تلك القافية التى يسبق رويها بحرف مد معين يلتزم فى كل أبيات القصيدة .

وفيما تقدم من أمثلة ما يوضح هذه المراتب الأربعة . ويحسن أن نشير هنا إلى تلك الحقيقة الصوتية التى يدركها كل من له خبرة بعلم الأصوات اللغوية ، وهى أن حرف المد يتطلب للنطق به زمناً يعادل حرفاً من حروف الهجاء مشكلا بحركة قصيرة ، أى أن النطق بألف المد مثلا يعادل فى الزمن النطق بمقطع مثل « زَ » أو « مَ » ، إن لم تزد ألف المد فى زمنها . وعلى هذا فالقصيدة التى يسبق رويها بحرف مد معين مراعى فى كل الأبيات ، تعادل فى أثرها السمعى تلك التى روعى فيها التزام الحركة القصيرة قبل الروى ، وكذلك الحرف الذى قبل هذه الحركة . ولإدراك هذا علينا أن نقارن بين القصيدتين التاليتين :

(ا) قول أبى العلاء :

إن يصحب الروح عقلى بعد مظعنها   للموت عنى فأجدر أن ترى عجباً
وإن مضت فى الهواء الرحب هالكة   هلاك جسمى فى تربى فواشجبا

(ب) قول « حافظ » فى رثاء سعد زغلول :

أين سعد ؟ قذاك أول حفل   غاب عن صدره وعاف الخطابا

لم يعود جنـوده يوم خطب أن ينـــادى فلا يرد الجوابا

* * *

فى القصيدتين نلحظ أن الروى هو « الباء » ، وأنه فى كليهما محرك بالفتح ، ونلحظ فى القصيدة الأولى أن الحركة القصيرة التى قبل الروى قد التزمت فى البيتين كما التزم معها الحرف الذى قبلها وهو « الجيم » ، ثم نلحظ فى القصيدة الأخرى أن ألف المد قد التزمت قبل الروى . ونحن نعلم من القوانين الصوتية أن ما تتطلبه ألف المد من الزمن للنطق بها يعادل ، إن لم يزد عما تتطلبه الفتحة مع « الجيم » . فما التزم قبل الروى فى القصيدتين ، فى مستوى واحد من ناحية زمن النطق . فليس غريباً لـكل هذا أن نعد القافيتين فى مستوى موسيقى واحد ، ويشهد لهذه الحقيقة الذوق والسمع المرهف .

وقد حدثنا أهل العروض أن بعض الشعراء الأقدمين قد حادوا عن التزام حرف المد قبل الروى ، أى لم يلتزموا ما يسمى بالردف فى كل الأبيات . وهم فى هذا يروون لنا بيتين تقليديين ينسبان لحسان بن ثابت :

إذا كـنت فى حاجة مرسلا فأرسل حكيما ولا توصهِ

وإن باب أمر عليك التوى فشاور لبيبـــا ولا تعصهِ

وعابوا هذا النوع وسموه « سناد الردف » . ويظهر أن ما يسمى سناد الردف لم يرد فى شعر القدماء إلا حين يكون الردف ياء مد أو واو مد . وفى هذا أيضا دليل على اختلاف ألف المد عنهما ، وذلك لـكثرة وضوحها فى السمع ، ولأن الحيدة عنها تنبو فى الأسماع بصورة أشنع مما لو كان الردف ياء مد أو واو مد .

فحين نستعرض شعر القدماء والمحدثين ، لا نكاد نظفر بتلك الظاهرة التى سموها « سناد الردف » ، إلا مع ياء المد وواو المد ، وبشرط أن يلى الروى تلك تلك الهاء التى تسمى وصلا ، كما فى البيتين السابقين . فإذا نحن حللنا القافية فى هذين البيتين وجدنا أن الـكلمتين « توصهِ » و « تعصهِ » تشتركان فى أمور :

(١) حرف التاء والصاد والهاء (٢) كسرة الصاد وكسرة الهاء . كما نلحظ أن واو المد فى « توصه » قد جعلت معادلة لحركة قصيرة ومعها حرف من الكلمة الأخرى « تعصه » ، وتلك الحركة هى فتحة التاء مضافا إليها حرف « العين » . وقد قررنا آنفا أن حرف المد يعادل حركة قصيرة معها حرف من الحروف . فالمعادلة الصوتية فى قافية البيتين قد تبدو محققة ، ولكنا نعلم أن أصوات اللين بطبيعتها أوضح فى السمع ، وعلى هذا فنسبة الوضوح السمعى فى الفتحة ومعها « العين » من كلمة « تعصه » أقل من نسبته فى واو المد من كلمة « توصِه » . هذا إلى أن المعادلة هنا زمنية فقط ، وليس هناك من وجوه شبه أخرى بين الفتحة مضافا إليها حرف العين ، و بين واو المد .

تلك هى الحقيقة الصوتية التى تجعل « سناد الردف » نابيا فى السمع غير مستساغ . فإذا نحن نظمنا قصيدة مردوفة وجعلنا حرف المد قبل الروى واوا أو ياء فى مثل الكلمات :

الطولُ　　　الغُولُ　　　الفيلُ

ثم ضمّنا القصيدة كلمة مثل « السهلُ » ، شعرنا تواً أنها لا تنسجم موسيقيا مع الكلمات السابقة ، لأن الأذن وقد تعودت نسبة خاصة من الوضوح السمعى فى القافية مع مثل هذه الكلمات الثلاثة ، تأبى الرجوع عنها وتنفر مما يمكن أن يقل عن هذه النسبة كما هو الحال فى كلمة « السهل » . فإذا أضيف إلى هذا أن ما يتكرر من أصوات القافية حينئذ سيصبح مقصورا على الروى ، أدركنا السبب فى نفور الذوق الموسيقى مما يسمى سناد الردف . ولكن زيادة « هاء الوصل » بعد الروى تكثر من تلك الأصوات المكررة فى أواخر الأبيات ، و يتبع هذا أن يقل شعورنا بغرابة القافية وربما تقبلتها الآذان حينئذ . ولهذا لا يكاد يرى بعض المحدثين غرابة أو شذوذا فى قافية البيتين السابقين . فالأذن لا تألف نسبة فى الوضوح السمعى من إنشاد بيت واحد كالبيت الأول من هذين البيتين ، والخروج عن مثل

هذه النسبة بدرجة طفيفة فى البيت الثانى لايكاد لذلك يدرك ، لا سيما وقد زادت الهاء مع حركتها من الأصوات المكررة ، كما أضاف وجود التاء فى الكلمتين « توصهِ » و « تعصهِ » صوتا مشتركا آخر . كل هذا قد يجعلنا نسمع البيتين فلا نحس فى قافيتهما بغرابة أو شذوذ .

أما موقف الشعراء المحدثين من سناد الردف فقد تحاشوه مع ألف المد مطلقا ، ولكنهم مع واو المد وياء المد قد فرقوا بين القافية التى تنتهى بهاء الوصل والتى لا تنتهى بها ، ولم يجدوا غضاضة من وقوع سناد الردف فى القافية التى تنتهى بهاء الوصل . وقد نظم شوقى قصيدته فى لبنان فبدأها :

السحر من سود العيون لقيتهُ   والبابلى بلحظهن سقيتهُ
الفاترات وما فترن رماية   بمسدد بين الضلوع مبيته

* * *

وقد عاب عليه النقاد ما جاء فى هذه القصيدة من مثل قوله :

فازور غضبانا وأعرض نافرا   حال من الغيد الحسان عرفته

وأمثال هذا البيت فى هذه القصيدة تكاد تبلغ ثلثها . وقد جاء هذا السناد فى بيت واحد من قصيدة للبارودى عدتها خمسون بيتا ومطلعها :

تولى الصبا عنى فكيف أعيده   وقد سار فى وادى الفناء بريدهُ

وهذا البيت هو :

ولى من بديع الشعر ما لو تلوته   على جبل لانهال فى الدو رَيْدهُ

ألف التأسيس :

ومما يدل على أن ألف المد أوضح فى السمع من حروف المد الأخرى ، عناية الشعراء بها ومعهم أهل العروض ، لا حين تقع قبل الروى فحسب ، بل حين يفصل بينها و بين الروى حرف من الحروف أيضا . فقد التزمها الشعراء

وأوجب أهل العروض التزامها ، حتى حين يفصل بينها و بين الروى بحرف ، وسموها حينئذ ألف التأسيس ، مثل قول العقاد :

لهجت بحسنك ألسن وخواطرُ وصبت إليك جوانح ونواظرُ
وجرى غرامك فى دمى فتوهجت قطراته فهو الحميم الفـــائر
وشغلتنى عمـا يُحب كأنمـا هذا الوجود على جمالك دائر

. . .

فقد التزم العقاد ألف المد التى تسمى بألف التأسيس فى كل أبيات القصيدة . ولسنا نعرف شاعراً من الشعراء قد شذ عن هذا . فإذا وقعت ياء المد أو واو المد فى هــذا الموضع لم تلتزما ، مثل قول شوقى فى قصيدة « محمد على باشا الـكبير » :

يا كريم الجدود عش لبلاد عيشها فى ذرى جدودك أرغدْ
ذاقت الأمن فى ظلال علىّ حين لا أمن فى المشارق يُوردْ

. . .

وجاء فى قصيدته التى عنوانها « النيل » ومطلعها :

من أى عهد فى القرى تتدفق و بأى كف فى المدائن تغدق

. . .

كلمة « المونق » . وفى قصيدة حافظ للشيخ « محمد عبده » التى مطلعها :

صدفت عن الأهواء والحر يصدف وأنصفت من نفسى وذو اللب ينصف

. . .

جاءت الـكلمتان « مصحفُ و يُوصفُ » ، فى بيتين متتاليين .

كل هذا يدل على أنــ ألف المد هى التى تستحق الالتزام فى مثل هذا الموضع ، لأنها أوضح فى السمع من حروف المد الأخرى ، ولأنها تتطلب للنطق بها زمناً أطول .

بل إن أهل العروض ليستحسنون مع ألف التأسيس أن يكون الحرف الذى بينها و بين الروى مشكلا بالكسر ، وعلى هذا جرى الشعراء ، لا يكادون يشذون عنه إلا فيما ندر . انظر مثلا إلى قصيدة العقاد التى أشرنا إليها آنفاً والتى مطلعها :

لهجت بحسنك ألسن وخواطرُ   وصبت إليك جوانح ونواظرُ

ترى منها بيتاً واحداً جاء فيه هذا الحرف مشكلا بغير الكسر، وهذا البيت هو:

وتأوه يفرى الضلوع وحسرة   تنفى الهجوع وأدمع تتقاطر

مع أن القصيدة عدتها فوق الأربعين بيتاً .

نرى من كل ما تقدم أن الشعراء يلتزمون الروى فى كل الأبيات دائماً ، ثم يلتزمون معه قدراً من الأصوات يزيد أو ينقص حسب ما فى القافية من موسيقى ، وعلى قدر عدد الأصوات المكررة فى أواخر الأبيات يكون كمال الموسيقى فى القافية. على أن الشعراء قد رأوا أن التزام الأصوات قد يكون واجباً ولا تصح الحيدة عنه ، وقد يكون جائزاً . ومن هنا نشأت عند بعضهم فكرة « لزوم ما لا يلزم » ، التى كرس لها أبو العلاء ديواناً ضخماً تكاد عدته تصل إلى عشرة آلاف من الأبيات .

لزوم ما لا يلزم :

ذكرنا آنفاً أنه لو أمكن فرضاً أن يتكرر نصف شطر فى كل أبيات القصيدة دون إخلال بالمعنى لكان هذا حسناً جيداً من الناحية الموسيقية ، ولكن يظهر أن طبيعة اللغة وتركب الكلمات فيها لا تطاوع على مثل هذا التكرار إلا مع التكلف والتعسف ، وهو ما يفسد من جمال الشعر ويذهب بأثره فى النفوس والقلوب . بقى إذن أن نبحث عن أكثر عدد من الأصوات أمكن الشعراء أن يكرروها فى القافية دون إخلال بالمعنى ، ولا شك أن لزوميات أبى العلا خير مجال لمثل هذا البحث .

وأقصى ما استطاع أبو العلاء التزامه فى تلك اللزوميات ، أن راعى الحرف الذى قبل ألف التأسيس فى مثل قوله :

إذا ما عراكم حادث فتحدثوا ... فإن حديث القوم ينسى المصائبا

وحيدوا عن الأشياء خيفة غيّها ... فلم تجعل اللذات إلا نصائبا

وما زالت الأيام وهى غوافل ... تسدد سهماً للمنيـــة صائبا

* * *

فماذا راعى هنا أبو العلاء فوق الروى وحركته ؟ لقد راعى الهمزة وكسرتها ، ثم ألف التأسيس ، وهى بمثابة حرف وحركة قصيرة ، ثم الحرف قبلها . وبذلك يكون ما يتكرر فى أبيات أبى العلاء عبارة عن :

ثلاث حركات + أربعة حروف

تلك هى القافية التامة الموسيقى والممكنة عملياً ، دون إخلال بالمعنى . فكل قافية تتكرر منها سبعة أصوات فى أبيات القصيدة ، تكون أقصى ما يمكن أن يطمع فيه الشاعر العربى من ناحية الموسيقى . وإذا تصورنا أن مثل هذه الأصوات السبعة تتطلب فى إنشادها ما يقرب من ثانية ونصف ثانية ، أمكننا أن نقول إن القافية التامة الموسيقى هي التى تتطلب أصواتها المكررة للنطق بها ثانية ونصف ثانية.

ولو أن أبا العلاء قد راعى هذا فى لزومياته لأمكن أن تتصف قوافيه بالكمال الموسيقى ، وأن تكون من لزوم ما لا يلزم حقاً . ولكن قوافى أبى العلاء فى اللزوميات تتفاوت فى درجة كمالها الموسيقى . على أن أبا العلاء فيما يظهر لم يستوح موسيقى القافية من حاسته الموسيقية بقدر ما استوحاها من قواعد أهل العروض التى درسها دراسة تامة ، كما كان يدرسها أهل العروض فى زمانه . ويؤيد هذا تلك المقدمة التى مهد بها للزومياته ، والتى تفيض بقواعد العروض ونظام القافية ، على النحو الذى فهمه أصحاب العروض . ولسنا بهذا نريد أن ننكر على أبى العلاء شيئاً من قدرته الموسيقية فى نظم الشعر ، فقد أشار فى مقدمته عدة مرات

إلى الذوق الموسيقى ، أو ماسماه بالغريزة والطبع ، فكان يقول « ولكن الغريزة والطبع تشهد بغير هذا » ، و إنما الذى نريد إيضاحه أن تأثره بقواعد أهل العروض قد جعله يقنع أحياناً من القافية بقدر موسيقى قليل . انظر مثلا إلى قوله :

إذا كنت قد جاوزت خمسين حجة ولم ألق خيراً فالمنيـــة لى سترُ
وما أتوقى والخطوب كثيرة من الدهر إلا أن يحل بى الهترُ

* * *

فماذا راعى أبو العلاء هنا ؟ لقد راعى قبل الروى وحركته ، حرفاً وحركة قصيرة هى الكسرة ، ومثل هذا الحرف مع الحركة القصيرة لا يكاد يزيد عن حرف مد من الناحية الصوتية . أى أن ما روعى فى قول أبى العلاء يعادل أى قافية مردوفة ، أى سبق رويها بحرف مد . وليست القافية المردوفة لا فى رأى العروضيين ولا رأى أبى العلاء طبعاً ، من لزوم ما لا يلزم . لم إذن تعد نظيرتها الصوتية من لزوم ما لا يلزم ؟ إلا أن يكون هذا تأثراً بقواعد العروض !

انظر أيضاً إلى قوله :

نقمت على الدنيا ولا ذنب أسلفتْ إليك فأنت الظالم المتكذبُ
وهبها فتاة هل عليهـــا جناية بمن هو صب فى هواها معذَّبُ

* * *

فهنا أيضاً لم يلتزم أبو العلاء سوى حرفين مع حركة الروى ، ومثل هذه القافية من الناحية الصوتية عادية ليست من لزوم ما لا يلزم فى شىء ، بل هى أقل من القافية المردوفة فى موسيقاها .

على أن أبا العلاء أحياناً يسمو بموسيقى القافية إلى ما يعادل ثمانية أصوات ، ولكن هذا نادر حتى فى لزومياته مثل قوله :

راعتك دنياك من ريع الفؤاد وما راعتك فى العيش من حسن المراعاة
كأنما اليوم عبد طالب أمة من ليلة قد أجدا فى المساعاة

فقد راعى هنا ألفى مد ، وهما بمثابة حرفين وحركتين قصيرتين ، ثم راعى حرفاً آخر هو العين ، هذا إلى الروى وحركته .

وقد يكون من الخير أن نقسم قافية أبى العلاء فى اللزوميات إلى مراتب تصاعدية حسب كمال الموسيقى فيها :

(١) أقل المراتب ما كانت مثل قوله :

نقمت على الدنيا ولا ذنب أسلفت إليـــك فأنت الظالم المتـكذب
وهبها فتاة هل عليها جناية بمن هو صب فى هواها معذب

ومثلها قوله :

عجباً للدهر صبح ودجى ونجوم وهـــلال وقمرْ
وغصون أثمرت نائيـــة ودوان ليس فيهن ثمر
تلك أنباء أرتنا عبرا معجبات كأحاديث السمر

(٢) المرتبة الثانية تتضح فى مثل قوله :

لا بد للروح أن تنأى عن الجسد فلا تخيم على الأضغان والحسدِ

(٣) المرتبة الثالثة تظهر فى مثل قوله :

يا رب عيشة ذى الضلال خسار أطلق أسيرك فالحيـــاة إسارُ

وقوله :

أرى بشراً عقولهم ضعاف أزالوها لتعـــدم بالخمورِ
أبانوا عن قبائح منـكرات فدع ما لا يبين من الأمورِ

(٤) المرتبة الرابعة تتضح فى مثل قوله :

إذا ما رأيتم عصبة هجرية فمن رأيها للناس هجر المساجدِ
وللدهر سر مرقد كل ساهر على غرة أو موقظ كل هاجد

(٥) المرتبة الخامسة تلك التى سميتها آنفاً بالقافية التامة الموسيقى ومثلها قوله :

إذا ما عراكم حادث فتحدثوا　　فإن حديث القوم ينسى المصائبا

وحيدوا عن الأشياء خيفة غيها　　فلم تجعل اللذات إلا نصائبا

(٦) وأخيراً تلك القافية النادرة حتى فى لزوميات أبى العلاء مثل قوله :

راعتك دنياك من ريع الفؤاد وما　　راعتك فى العيش من حسن المراعاة

كأنما اليوم عبد طالب أمة　　من ليلة قد أجدا فى المساعاة

* * *

تلك هى مراتب القافية فى لزوميات أبى العلاء ، وهى كما رأينا تتراوح بين ثلاثة أصوات وثمانية أصوات ، أى أن عدد الأصوات التى تتكرر فى أواخر الأبيات يبدأ بثلاثة ثم يتدرج هذا العدد حسب ما فى القافية من كمال الموسيقى حتى يصل إلى ثمانية .

ولست أعلم بين المحدثين من الشعراء من نهج نهج أبى العلاء فى لزومياته ، غير البارودى فى قصيدة واحدة جاء فيها :

إلام يهفو بحلمك الطربُ　　أبعد خمسين فى الصبا أربُ

هيهات ولى الشباب واقتربت　　ساعة ورد دنا بها القرب

فليس دون الحمام مبتعد　　وليس نحو الحياة مقترب

كل امرىء سائر لمنزلة　　ليس لها عن فنائها هرب

* * *

وهذه القصيدة تعد فى المرتبة الثانية من مراتب اللزوميات عند أبى العلاء ، فقد التزم فيها الشاعر ، غير الروى وحركته ، حرفاً وحركة قصيرة قبل الروى . على أنه فى ثلاثة أبيات من هـذه القصيدة التى عدتها ٢٦ بيتاً قد أخل بالحركة التى قبل الروى ، وجعلها الكسرة مع أنها فى باقى الأبيات الفتحة .

الفصل التاسع

تنوع القوافى

روى لنا الشعر الجاهلى والإسلامى فى صورة القصيدة ، تلك التى طالت أو قصرت تلتزم فيها قافية واحدة تتكرر فى أواخر الأبيات . ومن القدماء من بدأوا القصيدة ببيت مصرع يسمى عادة بالمطلع ، وفيه تراعى القافية فى الشطر الأول كما هى مراعاة فى الشطر الثانى .

تلك كانت عادة الشعراء الأقدمين ، ولا تزال عادة المحدثين منهم . فشعراء العربية قد سلكوا هذا المسلك فى كل العصور ، لا يكادون يحيدون عنه إلا فى النادر من الأحيان . ولا شك أن التزام قافية واحدة قد حدد من طول القصائد ، فلا يكاد الشاعر يجاوز السبعين من الأبيات ، حتى تكون القافية قد أجهدته وألزمته طريقاً من التكلف والتعسف فيه قد يضحى بشىء من المعانى والأخيلة . فإذا جعل الشاعر كل الأبيات مصرعة و بناها جميعاً على قافية واحدة ، زادت المشقة والعنت ووضح التكلف والتعسف . على أنهم لم يحاولوا تصريع كل الأبيات إلا فى وزن واحد هو الذى يسمى بالرجز، وقصائد هذا النوع تسمى عادة بالأراجيز . وقد شهد العصر الأموى طائفة من الشعراء سموا بالرجاز أمثال : رؤبة والعجاج وأبى النجم وغيرهم . وكان هؤلاء الرجاز يلتزمون فى غالب الأحيان قافية واحدة تتكرر فى كل شطر ، ومن هنا نشأ فى الرجز ما يسمى بالمشطور والمنهوك .

و بقيت حال القافية هكذا حتى جاء العصر العباسى ، وازدهرت فيه ألوان الغناء وتعددت الأنغام وتعقدت ، وأصبحت تتطاب من الشعر نوعا قد تعددت فيه القوافى وتنوعت ، وهنا بدأ الشعراء ينوعون فى نظام القافية ، بل وفى الأوزان

أيضاً . وقد وجد الملحنون فى هذا التجديد ما يشبع رغبتهم الفنية ، وما هو أطوع فى تلحينه وتنغيمه . واستمر هذا التجديد يشق طريقه فى يسر ورفق حتى بلغ ذروته أيام الموشحات الأندلسية ، ثم لم يزد الشعراء بعد هذا شيئا . وقد اتخذ الشعراء لهذا التجديد فى القوافى ركناً صغيراً يلجأ إليه بعضهم كلما أملته القافية والتقيد بقيودها التى التزمها القدماء فى أشعارهم . كما قصروا هذا النوع من الشعر على أغراض خاصة بهم ، فيها ينفسون عن مشاعرهم وأحاسيسهم التى كانوا يرونها ملكا لهم دون غيرهم . ولذا نرى هذا النوع من الأشعار يمثل الشعر الغنائى فى أوضح صورة : فى غزلهم وفى وصفهم وفى التعبير عن سرورهم أو شكواهم ، كانوا يلجأون إلى تنويع القافية والتفنن فى نظامها . و بقيت القصيدة فى صورتها القديمة تراعى فى المجال الجدى من القول ، وفى كل مقام يتطلب الجلال والكمال . وظل الشعراء حتى عصرنا الحديث إذا رثوا أو مدحوا ينظمون القصائد على ذلك النظام المألوف المعهود ، لا يكادون يحيدون عنه .

فحين نحاول استقراء ما نظم من شعر عربى قد تنوعت قوافيه ، نجده قليلا أو نادراً ، ونراه مقصوراً على أغراض معينة لا يكاد يجاوزها إلى غيرها . ولسنا هنا بصدد استحسان هذا أو استقباحه ، و إنما الذى يعنينا هو وصف الأمر الواقع ، وما جرى عليه شعراء العربية فى كل العصور . ولسنا بحاجة إلى الإفاضة فى التدليل على أن تنوع القافية مما يزيد فى موسيقى الشعر ، ويكسبه جمالا فوق جمال .

فإذا تتبعنا القافية فى عصورها المختلفة نرى أن الشعراء قد بدأوا تنويعها فيما يسمى بالمزدوج .

المزدوج :

وفيه تتميز القافية مع كل بيت ، ويراعى الناظم فى المزدوج أن تكون الأبيات مصرعة ، فقافية الشطر الأول هى نفس قافية الشطر الثانى . وقد وجد بعض شعراء العباسيين هذا النظم سهلا يسيرا لا يكلفهم مشقة أو عنتا ، ولا تطغى

قوافيه على ما قد يجول فى صدورهم من معان وأخيلة . ويقال إن أول من نظم فيه بشار بن برد وأبو العتاهية ، ثم تتابع عليه الشعراء . وقد وجدوه أليق بنظم القصص الطويلة والحكم والأمثال ، وما أرادوا نظمه من مسائل العلوم . ذلك لأن الناظم يستطيع أن ينظم منه آلافاً من الأبيات ، دون أن يصيبه جهد أوعنت ، ودون أن يتعثر فى التعبير عن معانيه . ولأبى العتاهية مزدوجة مشهورة سماها ذات الحكم والأمثال وعدة أبياتها أربعة آلاف بيت ، جاء فيها قوله :

حسبك مما تبتغيه القوتُ ما أكثر القوت لمن يموتُ
الفقر فيما جاوز الكفافا من اتقى الله رجا وخافا
هى المقادير فلمنى أو فذر إن كنتُ أخطأتُ فما أخطأ القدر
لكل ما يؤذى وإن قل ألمْ ما أطول الليل على من لم ينمْ

* * *

وقد نظم منه أبان بن عبد الحميد اللاحقى كتاب كليلة ودمنة ، كما نظم الحريرى ملحته فى قواعد الإعراب . ولبشر بن المعتمر مزدوجة فى فضل على بن أبى طالب على الخوارج ، وبشر كما نعرف أحد أنصار الشيعة .

ولابن المعتز مزدوجة فى الشراب مطلعها :

لى صاحب قد لامنى وزادا فى تركى الصبوح ثم عادا

ولأبى فراس الحمدانى مزدوجة فى اللهو بالصيد مطلعها :

ما العمر ما طالت به الدهورُ العمر ما تمَّ به السرورُ

ومن هذا نرى أن بعض الشعراء قد اتخذوا من المزدوج مطية لكل أغراض القول ووجدوه سهلا مطواعا .

وقد سلك شعراؤنا المحدثون هذا المسلك فى بعض الأحيان . على أن من شعرائنا من جاوز أغراض المزدوج فى العصر العباسى وما يليه ، مثل شوقى فى

كتابه لحسين واصف — باشا — يستهديه شجيرات لكرمته المشهورة :

إلى حسين حاكم القنال   مثال حسن الخلق فى الرجال
أهدى سلاما طيباً كخلقهِ   مع احترام هو بعض حقه
وأحفظ العهد له على النوى   والصدق فى الودّ له وفى الهوى

* * *

ومثل قول العقاد :

ما بالها تطفر كالغزالِ   ساحرة بالتيه والجمال
هيفاء من أوانس الأندلس   ذات جبين كالنهار المشمش
قد أسفرت حالية بالنّورِ   فى وجنة ومقلة وثغرِ

* * *

واستغل بعض المحدثين هذا النوع من النظم فى أناشيد الأطفال ، كالهراوى وغيره ، فأمتعوا أطفالنا بنظم سهل الموسيقى قريب إلى قلوبهم محبب فى أسماعهم.

المشطر :

وربما كان الطور الثانى من أطوار تنوع القافية والتحلل من قيودها القديمة، ذلك الذى يسمى بالمشطر . وهو نوع من الشعر ينظر فيه إلى الأشطر لا الأبيات، ويتخذ فيه من كل شطر وحدة مستقلة . وقد كنا نتوقع أن يروى لنا شعر كثير تلتزم فيه قافية خاصة مع كل ثلاثة من الأشطر ، ولكن مثل هذا النظام لا يكاد يرى إلا فى صلب الموشحات كما رأينا . ولهذا نتساءل هل نظم الشعراء ما يمكن أن يسمى بالمثلثات ؟ .

أما القصائد المقسمة إلى أقسام يتضمن كل قسم منها ثلاثة من الأشطر تستقل بقافيتها ولا تتكرر قافية من قوافيها فى الأقسام الأخرى ، فنظم غريب

على الشعر العربى لا نكاد نظفر له بمثل واحد فى شعر القدماء أو المحدثين. ويمكن أن يرمز لهذا النوع بالرموز :

ا ا ا — ب ب ب — حـ حـ حـ وهكذا

على أن من شعرائنا المحدثين من نظموا نوعا من المثلثات فيه تتكرر قافية الشطر الثالث ، مثل قول العقاد :

أذن الشفاء فما له لم يحمد ودنا الرجاء وما الرجاء بمسعدى
أعدوت أم شارفت غاية مقصدى

* * *

برد الغليل اليوم وانطفأ الجوى وسلا الفؤاد فلا لقاء ولا نوى
وتبدد الشملان أىّ تبدد

* * *

ونظام هذا النوع يرمز له : ا ا ا — ب ب ا — حـ حـ ا وهكذا

أما الذى وردت لنا منه أمثلة كثيرة ، فذلك الذى يسمى بالمربعات والمخمسات. بدأ الشعراء يقسمون قصائدهم إلى عدد من الأشطر أقلها أربعة ، ويراعون قافية خاصة مع كل قسم . وهكذا جاءنا ما يسمى بالمربع والمخمس والمسدس ، وكل هذه سماها أهل العروض بالمشطر .

المربع :

هو ذلك الشعر الذى يقسم فيه الشاعر قصيدته إلى أقسام يتضمن كل قسم منها أربعة أشطر ، ويراعى الشاعر فى هذه الأشطر الأربعة نظاما ما للقافية . فقد تكون كلها مقفاة بقافية واحدة ووزن واحد ، وذلك هو ما يسمى بالدوبيت الذى تحدثنا عنه فى الأوزان المولدة ، ولا نكاد نعثر له على مثل فى شعر المحدثين من شعرائنا . ومن خير ما يروى له فى كتب الأدب قول القائل :

يا غصن نقـا مكللا بالذهبِ أفديك من الردى بأمى وأبى
إن كنت أسأت فى هواكم أدبى فالعصمة لا تـكون إلا لنبى

* * *

ويرمز لمثل هذا النظام بالرموز الآتية :

اااا — ب ب ب ب — حـ حـ حـ حـ — وهكذا .

على أنا فى بعض الأحيان نرى الشطر الثالث فى هذه الأشطر الأربعة مختلف القافية ، مثل قول القائل :

لو صادف نوح دمع عينى غرقا أو صادف لوعتى الخليل احترقا
أو حملت الجبـال ما أحمله صـار دكا وخر موسى صعقا

والذى شاع فى شعر المحدثين من أنواع المربعات نوعان :

(ا) ذلك الشعر المقسم إلى أشطر أربعة ، فيها يشترك الشطر الأول والثالث فى قافية ، والثانى والرابع فى قافية أخرى ؛ ويرمز لهذا النوع : ا ب ا ب — حـ د حـ د ، وهكذا . مثل قول على محمود طه :

هاتف الفجر الذى راع النجومْ وأطار الليل عن آفاقها
لم يزل يغرى بنا بنت الـكرومْ ويثير الوجد فى عشاقهـا

* * *

صيدح جُنّ غراما بالسحرْ أنطقته لهفة الروح المشوقْ
موثق القلب وميعاد النظر مهرجان النور فى عرس الشروق

* * *

فللعقاد فى ديوانه عدة مقطوعات منظومة هذا النظم ، وكذلك محمود غنيم ، وغيرهما من شعرائنا المحدثين .

(ب) النوع الآخر الذى فى شعر المحدثين هو الذى يمكن أن يرمز له :

ا ا ا ا — ب ب ب ا + ج ج ج ا وهكذا ، أى أن قافية الشطر الرابع تتكرر هى بعينها مع كل قسم من أقسام المربعات ، مثل قول شوقى تحت عنوان « البسفور كأنك تراه » :

على أى الجنان بنـا تمرُّ　　　وفى أى الحدائق تستقرُّ

رويدا أيهـا الفلك الأبرّ　　　بلغت بنا الربوع فأنت حرّ

* * *

سهرت ولم تنم للركب عين　　　كأن لم يضوهم ضجر وأين

يحث خطاك لجّ بل لجين　　　بل الإبريز بل أفق أغر

* * *

على شبه السهول من المياهِ　　　تحيط بك الجزائر كالشياهِ

وأنت لهن راع ذو انتباهِ　　　تـكرّ مع الظلام ولا تفر

* * *

فنحن نرى فى مثل هذا النظم أن قافية الشطر الرابع تتـكرر حتى نهاية القصيدة ، فليست الأقسام هنا مستقلة تمام الاستقلال ، ولـكنها جميعا تشترك فى أمر واحد وهو تـكرر قافية الشطر الرابع . وفى هذا النظم نلحظ نشأة الموشحات التى انحدرت فى نظام قوافيها عن مثل هذا النوع من النظم . لأن أبرز صفات الموشحات كما رأينا هى تـكرر قافيتين أو أكثر فى كل قسم من أقسام الموشح . وقد أغرم العباسيون بهذا النوع من المربعات ، وأكثروا من نظمه ، وهو بحق يعدّ الحجر الأول فى بناء الموشحات التى ازدهرت فيما بعد .

المخمس :

وذلك بأن يقسم الشاعر مقطوعته إلى أقسام يتضمن كل قسم منها خمسة أشطر ، لها نظام خاص فى قوافيها . وقد يـكون كل قسم من هذه الأقسام مستقلا

تام الاستقلال فى قوافيه وأوزانه ، وهذا هو المخمس الحقيقى الذى يرمز له : ا ا ا ا ا — ب ب ب ب ب — ج ج ج ج ج . وهكذا مثل قول إلياس فرحات من شعراء « المهجر » تحت عنوان : « بين الطفولة والشباب » :

ظلمتنى ظلمتنى يادهــــــرُ ماذا تشاء ، هل لك عندى ثأرُ ؟
كأن دمعى فوق خدى نثرُ كأن صدرى من سقامى شعرُ
وكل ضلع من ضلوعى شطرُ

* * *

قد صرت من حزنى وامتعاضى كالهيكل الهاوى إلى الأرباضِ
أن أذكر العهد اللذيذ الماضى يختلط السواد بالبياض
وتمطر العين على الأنقاضِ

* * *

على أن هـذا النوع غير كثير فى شعر المحدثين من شعرائنا . وإنما المخمس الذى استحسنوه واستعذبوا موسيقاه ، هو ذلك الذى تتكرر فيه قافية الشطر الخامس من كل قسم من أقسام المقطوعة . فقد أكثروا منه ونظموا فيه أغراضا لم يطرقها القدماء فى مثل هذا النظم ، كقول حافظ يرثى فيه الملـكة ڤيكتوريا :

أعزى القوم لو سمعوا عزائى وأعلن فى مليكتهم رثائى
وأدعو الإنجليز إلى الرضاء بحكم الله جبار السماءِ
فكل العالمين إلى فناء

• • •

أشمس الملك أم شمس النهارِ هوت أم تلك مالكة البحارِ

فطرف الغرب بالعبرات جارى　　وعـــين اليم تنظر للبخار

بنظرة واجـد قلق الرجاءِ

• • •

أمالـكة البحـار ولا أبالى　　إذا قالوا نغالى فى المقـال

فمثل علاك لم أر فى المعالى　　ولا تاجاً كتاجك فى الجلال

ولا قوماً كقومك فى الدهاء

• • •

ويرمز لهذا النوع : ا ا ا ا ا — ب ب ب ا — ج ج ج ا وهكذا . ويعد هذا النوع أيضاً النواة التى أسس عليها نظام الموشح ، وذلك لما فيه من عنصر يتكرر فى كل قسم من أقسامه .

المسمّط :

وذلك بأن تكون القصيدة فى صورة السِّمْط ، وهو القلادة ، فكأنما هى عقد منظوم ، وقد روعى فى لآلئه وجواهره نظام خاص وترتيب معين . وكذلك الشعر المسمّط ، يضع الشاعر لأوزانه وقوافيه نظاماً خاصاً يراعيه فى كل أقسام المقطوعة . وأظهر ما يتميز به الشعر المسمط فى نظام قوافيه أن تتكرر قافيتان أو أكثر ، بعد كل عدد معين من الأشطر .

وهذا النوع من نظام القافية والتفنن فى هندستها جاء متأخراً ، وبعد أن ألف الناس نظام المربعات والمخمسات . ولسنا نعلم من شعراء الجاهلية والعصور الإسلامية الأولى من سلك هذا المسلك . أما ما يروى أن امرأ القيس قال فيه :

توهمت من هند معالم أطلال　　عفاهن طول الدهر فى الزمن الخالى

مرابع من هند خلت ومصايف　　يصيح بمغناها صدى وعوازف

وغيَّرها هوج الرياح العواصف   وكل مسف ثم آخر رادف

بأسحم من نوء السماكين هطَّالِ

• • •

فأمر مشكوك فيه ، ويكاد يجمع نقاد الأدب على إنكار نسبة مثل هذا النظم لامرىء القيس .

والصور التي يمكن أن يكوّن عليها الشعر المسمط كثيرة جداً ، بل لا تكاد تحصى ؛ غير أن الشعراء قد اقتصروا على بعضها وألفوا النظم فيها . وليست الموشحات قبل تلحينها ، إلا نوعاً من الشعر المسمط ، ففيها تتكرر قوافى الأقفال حتى نهاية الموشح .

وإذا نحن اكتفينا بما أجازه أصحاب الموشحات ، من أن القفل يمكن أن يتكون من جزأين إلى ثمانية أجزاء ، وأن البيت فى الموشح يمكن أن يتكون من ثلاثة أجزاء إلى خمسة ، استطعنا أن ندرك أن الصور الممكنة لنظام الموشح كثيرة جداً . ولكن معظم الموشحات التي رويت لنا قد اقتصر فيها الناظمون على جزأين أو ثلاثة فى القفل ، وعلى ثلاثة أجزاء فى البيت . ولا شك أن كثرة الأجزاء فى القفل الواحد مما يضعف من موسيقى الموشح ، ويجعل التردد فى القوافى عديم الأثر .

وأبسط صور الموشح ما تكوّن قفله من جزأين ، مثل قول العقاد تحت عنوان « حسبى » :

فاض عليك الصبا وروعته   وغاض منك الوفاء والحسرا

الورد يشفى بالعطر من نشقا

والماء يروى الغليل والحرقا

والبدر يجلو بنوره الحدقا

والحسن ما فضـــله و بهجته إذا اعتزى بالهيام من نظرا

* * *

وتعد هذه الصورة من أقدم صور الموشحات ، فهى كذلك الموشح الذى ينسب إلى ابن المعتز فى أواخر القرن الثالث الهجرى .

ومن صور الموشحات التى استحسنها شعراؤنا المحدثون ونظم فيها معظمهم ، تلك التى يتكون قفلها من أربعة أجزاء ، وقد نهجوا فيها نهج الموشح الأندلسي المشهور (لابن الخطيب) :

جادك الغيث إذا الغيث همى يا زمان الوصـل بالأندلس

* * *

فقد نظم شوقى « موشحا » تحت عنوان « صقر قريش » وجعله على هذه الصورة ، كما نظم العقاد من هذا النوع موشحين جعل عنوان الأول « سباق الشياطين » وعنوان الثانى « سرّ الدهر » ، كما نظم حافظ موشحاً من هذا النوع جعل عنوانه « البورصة » ، ونكتفى هنا بذكر مثل من شعر المحدثين .

قال العقاد تحت عنوان « سباق الشياطين » :

يا شياطين الدجى حىّ هلا وتغنى الآن بالفعل الذميمْ

أيـكم فى الناس أعلى منزلا فله عندى مقـــاليد الجحيم

* * *

رنّ فى الندوة صوت الـكبرياء رائع الصيحة مرهوب الصدى

قال إنى أنا داء الأعليـــاء أنا داء لهمُ فيــه الردى

مالىءٌ بالغيظ قلب الضعفــاء تارك النـــابه فيهم أوحدا

* * *

رب خـير بتّ أجريه على منهج الفتنة والشرّ العميمْ

ووضيع رحت أذروه إلى مطلع النجم كما يذرى الهشيم

* * *

والذى يلاحظ بوجه عام أن شعراءنا المحدثين ، لم يحاولوا التنويع فى القافية إلا فى النادر من الأحيان . على أنهم حتى فى هذا كانوا يقلدون من سبقوهم من شعراء الأندلس . ويندر أن نجد بينهم من أغرم بالناحية الموسيقية فى تعدد القوافى والتفنن فى نظامها ، فجاء معظم شعرهم على النهج القديم فى الجاهلية وعصور الإسلام . وربما قد ظنوا أن المهارة والبراعة فى نظم الشعر ، إنما تكون بالإكثار من الأبيات التى تبنى على قافية واحدة ، فانصرفوا عن التجديد فى نظام القوافى ، وقنعوا بالنظام المألوف المعهود الذى روى لنا منه معظم الشعر العربى فى كل عصور الأدب .

غير أن هناك طائفة من شعراء العربية المحدثين يسميهم النقاد «أدباء المهجر» ، وهم من إخواننا السوريين واللبنانيين الذين هاجروا إلى أمريكا وأقاموا فيها ، ثم لم ينسوا مع هذا الأدب العربى والحنين إلى أوطانهم والتغنى بمآثر آبائهم ، فأخرجوا لنا شعراً موسيقياً جيداً ، عنوا فيه وفى نظمه كل العناية بالناحية الموسيقية ، فتفننوا فى الأوزان كما نوّعوا القوافى . فطوراً ينظمون على نهج الأندلسيين ، وأخرى يبتكرون فى نظام القوافى ويجددون ، فأنتجوا لنا مجموعة طيبة ، ولولا ما فيها من ضعف العبارة أحياناً ، لكانت من أروع الشعر . وليس يكفى أن يتجه هذا الاتجاه قوم دون آخرين ، وإنما الواجب للنهوض بموسيقى الشعر أن يعنى كل شعرائنا المحدثين بمثل هذا النظم وأن يطرقوه فى كل أغراض الشعر[1] .

---

(١) انظر بلاغة العرب فى القرن العشرين ففيه مختارات من شعر جبران وميخائيل نعيمة وإيليا أبوماضى وإلياس فرحات وأمين مشرق وغيرهم من الأدباء الذين هاجروا إلى أمريكا.

ويحسن أن نروى هنا بعضاً من أشعار أدباء المهجر ، التى تبين لنا بوضوح عنايتهم بالناحية الموسيقية فى الشعر العربى .

هـذا هو مثال لموشح قد ركبت أشطره تركيباً جميلا ، وتفنن ناظمه فى أوزانه وقوافيه ، فجاء كقطعة موسيقية متعددة الأنغام منسجمة التأليف. وهومن نظم أمين مشرق تحت عنوان « اتبعينى » :

هو ذا الفجر تلالا فاخلعى ثوب الرقادْ
واطرحى عنك الملالا واستعدى للجهاد

واسمعينى

إن عيشاً فات لا نرجو لقاهْ
فانتسيه واطلبى عيشاً سواه
فى غد يبهر الأمس سناه
ولهيب الحق يذكو فى الفؤادْ

فادركينى

قبلما تصبح ذى النار رماد

. . .

وهكذا يستمر الناظم فى مثل هذا النسق حتى آخر الموشح .

ولشعراء المهجر مقطوعات معقدة الأوزان والقوافى ، وقد قسمت إلى أقسام استقل كل منها بنظام أوزانه وقوافيه ، مثل قول نسيب عريضة :

كفنوه وادفنوه واسكنوه
هوة اللحد العميق
واذهبوا لا تندبوه
فهو شعب
ميت ليس يفيق

هتك عرضٍ نهب أرضٍ شنق بعضٍ

لم تحرك غضبهْ

فلماذا نذرف الدمع جزافا

ليس تحيا الحطبهْ

. . .

فنحن نرى أنهم يتخذون للنظم هندسة يراعيها الناظم فى أقسام المقطوعة ، ويتفنن ما شاء له فنه الموسيقى فى الأوزان والقوافى . على أنهم يؤثرون فى غالب الأحيان بحر الرمل وتفاعيله ، وهو كما ذكرنا آنفاً بحر موسيقى يراه الملحنون والمغنون أطوع فى الغناء وأعذب فى الأسماع . وقد جاء شعرهم كله أو جله ، من ذلك النوع الذى يعنى فيه الناظم بالموسيقى الشعرية ذات الأنغام المتعددة . غير أن جهودهم لسوء الحظ قد ذهبت صرخة فى واد ، فلسنا نرى من شعرائنا الآخرين من نهج هذا النهج أو سلك هذا المسلك ، ولعل المستقبل يكفل لنا نظاماً مستقراً للقافية وتنوعها ، نظاماً يألفه كل الشعراء ، ويكثرون منه فى أشعارهم ، فنرى فى الشعر العربى ما نراه فى الشعر الإنجليزى من نظام السباعى الذى يرمز له : اباببحـح وقد نظم منه تشوسر ، والتساعى الذى نظم منه سبنسر ، ويرمز له : اباببحبحـ . ثم تختم المقطوعة بالقافية جـ ولكن بوزن آخر ، والمقطوعة التى تسمى Sonnet وتتكون من ١٤ شطراً وتختلف فى نظام قوافيها باختلاف الشعراء ، ويقال إن مخترعها هو بترارك الإيطالى[1] . فنحن نريد نظاماً مستقراً كثير الشيوع فى أشعار المحدثين ، يرفه عنا ما قد نشعر به من ملل فى التقيد بقيود القافية عند الأقدمين .

ولست أرمى بالتحلل من قيود القافية إلى ما يرمى إليه بعض النقاد فى عصرنا الحديث من ترك التقفية وجعل الشعر مرسلا . وهم يستشهدون عادة على إمكان

(١) انظر كتاب فنون الأدب H. B. charlton ترجمة زكى نجيب .

مجىء الشعر غير مقفى ببعض الأشعار فى اللغات الأخرى ، كما فى بعض أشعار شكسبير وملتن من شعراء الإنجليز ، رغم أن الكثرة الغالبة فى الشعر الإنجليزى تراعى فيه القافية ، وكما فى الشعر اللاتينى واليونانى . ويتناسى هؤلاء الذين يدعون لمثل هذا أن لكل لغة ظروفها وتقاليدها ، وليس من الضرورى أن ينجح فى لغتنا ما نجح فى لغات أخرى ، أوعلى أيدى شعراء آخرين . بل إنهم ليتناسون أن الشعر فى معظم لغات العالم لا يزال يخضع لنظام القافية ، وأن الناس يستمتعون من الشعر بموسيقاه ، ويطربون لها مع استمتاعهم بمعانيه وأخيلته . فنظام القافية ركن أساسى فى قول الشعر ونظمه . وإذا كان النظام القديم للقافية قدجنى أحياناً على بعض الأخيلة الشعرية ، وقيدها بقيود ثقيلة ، فليس من الحكمة فى شىء أن نعالج مثل هذا العيب بعيب أكبر ، وذلك بمثل هذه الثورة الجامحة الجارفة التى تنكر كل ما لموسيقى القافية من تأثير سمعى جميل . وإنما تكون الحكمة والقصد فى الأمور بأن نعالج النظام القديم بتنويع القافية على النحو الذى بدأه الشعراء العباسيون ، ونماه الأندلسيون ، ونهض به شعراء المهجر .

ولسنا نعلم أحداً من القدماء قد دعا إلى التخلص من القوافى . وكل الذى نقرؤه فى بعض كتب النقاد من القدماء ، لا يعدو أن يكون إشارة عابرة لنوع من الكلام موزون غير مقفى ، كذلك الذى أشار إليه الباقلانى فى إعجاز القرآن ومثل له بما يأتى[1] :

رب أخ كنت به مغتبطا   أشد كفى بعرى صحبته

تمسكا منى بالود ولا   أحسبه يزهد فى ذى أمل

ويظهر أن القسمة العقلية عند الباقلانى قد اقتضت أن يكون للكلام هذا النوع الذى لا هو بالشعر ولا هو بالنثر . والغريب أن يعد الباقلانى هذا النوع

(١) اعجاز القرآن صفحة ٥٩ .

آخر أقسام كلام العرب !! مع علمه أنه لم يرو عن أحد من أدباء العربية فى عصر من العصور . ولـكن جدل الباقلانى ونقاشه للأمور حتى الأدبية منها ، كان على طريقة المتكلمين حين يذهبون فى النقاش مذاهب شتى ويطرقونه من نواح عدة رغبة منهم فى أن يصل الجدل مداه ، وأن تستوعب كل مجالاته . فهذا النوع من الـكلام ليس إلا من تقاسيم الباقلاني ، وما مثل له من أبيات إنما كان فيما يظهر من نظم الباقلانى نفسه واختراعه .

الفصل العاشر

اخطاء الرواة

ظل الشعر الجاهلى قرنا من الزمان أو يزيد ، تتناقله الحوافظ قبل الإسلام وتعيه الذاكرة جيلا بعد جيل ، وانضم إليه أشعار الإسلاميين حتى أواخر العصر الأموى . وظل الناس يتأدبون بذلك التراث و يعتزون به فى مدارستهم و يتلقونه عن طريق المشافهة فى غالب الأحيان ، حتى جاء عهد الرواة الذين سجلوا تلك الآثار الخالدة ودونوها ، معتمدين فى ذلك على الحافظة والذاكرة . غير أنهم فى روايتهم للغة لم يلتزموا طريق السند الذى عنوا به فى رواية الحديث ، بل كان يكفى أن يخرج الراوى للناس شعرا ينسبه إلى شاعر قديم ، لتتلقفه الحافظة وتعيه الذاكرة ، و يبدأ العلماء فى دراسته والتعرف على أسرار الجمال فيه . وقد بلغ التنافس بين الرواة مبلغاً جعل بعضهم ينتحلون الأشعار ، وينسبون إلى القدماء ما لم يقولوه . ولبعض النقاد المحدثين جولات موفقة فى الكشف عن تلك الأشعار المنتحلة ، ولهم أدلتهم وأساليبهم فى البرهنة على ما يقولون . غير أننا على افتراض صحة النسبة فى كل تلك الآثار القديمة ، لا نظنها قد خلت من بعض التحريف والتصحيف ، ذلك لأن الذاكرة مهما بلغت من الدقة ومهما ساعد الوزن الشعرى على صحة الرواية ، لابد أن تزل فتجعل لفظاً مكان آخر ، أو تنسى من القصيدة بيتاً أو أبياتاً . فللذاكرة قدرة محدودة ، بل إن الذاكرة كما يحدثنا علماء النفس لتختلف باختلاف الأمور المتذكرة . فمنا من له استعداد فى تذكر الأرقام ، ومنا من له القدرة على تذكر الوجوه ، وهناك ما يسمونه عادة بالذاكرة السمعية التى تختلف قوتها باختلاف الأفراد . ولا نستطيع أن نتصور أن الرواة فى تلك

العصور كانوا جميعاً ذوى مقدرة واحدة فى رواية الشعر القديم وتذكره . وإذا صحت رواية الراوى فربما لم تصح رواية من سبقه ، وهكذا لا يمكن أن نجزم أن الشعر القديم قد خلا من أى تحريف ، وإنما المعقول أن انتقاله من جيل إلى جيل ومن ذاكرة إلى أخرى ، خلال قرنين أو ثلاثة من الزمان قد أدخل فيه شيئاً من التغير فى صورة من الصور . فلما جاء الخليل بن أحمد وتلاميذه ، وحاولوا استنباط قواعد العروض من تلك الأشعار القديمة ، وجدوا أنفسهم أمام أبيات غير موزونة ، رويت متناثرة فى صلب القصائد المختلفة ، مما عقّد الأمر عليهم ، وجعلهم يتلمسون لها تلك القواعد النادرة التى وصفوها فى علم العروض بالقبح حيناً وبالصلوح حيناً آخر ، والتى خلعوا عليها ألقاباً ، ووضعوا لها مصطلحات يجمعها ما يسمى فى العروض بالزحافات والعلل .

(١) فأول أثر من آثار الخطأ فى الرواية بعض تلك الزحافات التى لا نشك فى أنها جاءت نتيجة هذا الخطأ ، وأنها لا تمت لموسيقى الشعر بأية صلة ، فللوزن الشعرى روح عام ونغم عام نراه ملتزماً فى الكثرة الغالبة من أشعار القدماء ، وفى كل الأشعار التى جاءت بعد ذلك حتى عصرنا الحديث . فما خرج عن ذلك الروح العام والنغم العام فى القليل من أشعار القدماء ، لم يكن إلا أثراً لضعف الرواية وزلل الحافظة والذاكرة . ففى مثل بيت امرىء القيس :

ألا رب يوم لك منهن صالح ولا سيما يوم بدارة جلجل

يشعر المنشد أن فى وزن الشطر الأول أمراً غريباً ينبو فى الأسماع ، ولا تستريح إليه الآذان المرهفة ، ولكنها تطمئن لتلك الرواية الأخرى التى روى بها نفس البيت وهى :

ألا رب يوم لى من البيض صالح ولا سيما يوم بدارة جلجل

والذى يؤيد ما نذهب إليه أن مثل هذا الشذوذ فى موسيقى الشعر لم يقع

فى شعر العباسيين ، ولا فى شعر من جاءوا بعدهم حتى العصر الحديث . ومن الواجب أن نعيد النظر فى تلك الأبيات القليلة لنصلح من خطأ الرواية فيها ، ونجعلها منسجمة مع ذلك الروح الشعرى العام .

(٢) ومما ترتب على أخطاء الرواة تلك العيوب التى سماها أهل العروض « بالعلل الجارية مجرى الزحاف » ! وقد وصفوا معظمها بالقبح وندرة الورود حتى فى أشعار القدماء .

وتكون هذه العلل أحياناً بزيادة حرف أو أكثر فى أول الشطر الأول ، أو أول الشطر الثانى . ويروون لمثل هذا أمثلة تقليدية يكفى النظر فيها لمعرفة أن الزيادة إنما كانت من فعل الرواة الذين لا يحسنون إقامة الوزن الشعرى مثل :

وكأن أبانا فى أفانين ودقه كبير أناس فى بجاد مزمّل

ويجب أن يروى هذا البيت بغير الواو فى أول الشطر الأول . كما يجب أن يروى البيت الآتى بغير « يا » التى هى للنداء ، ولا غضاضة فى هذا لأن مجىء الكلام بغيرها كثير شائع :

يا مطر بن ناحية بن سامة إننى أجفى وتغلق دونى الأبواب

كذلك يمكن أن نسقط كلمة « لقد » من البيت :

لقد عجبت لقوم أسلموا بعد عزهم إمامهم للمنكرات وللغدرِ

وأن نسقط كلمة « اشدد » من قول القائل :

اشدد حيازيمك للموت فإن الموت لاقيكا

فبغيرها لا يتأثر المعنى ، فهو تركيب عربى سليم أن تقول «حيازيمك للموت» ، ويفهم السامع منه أنك تريد « اشدد حيازيمك » .

أما ما ينسبونه إلى « طرفة » فى هذا الموضع من أنه قال :

هل تذكرون إذ نقاتلكم إذْ لا يضير معدما عدمهْ

ويزعمون أن « هل » فى أول الشطر الأول زائدة ، « وأن » « إذْ » فى أول الشطر الثانى زائدة أيضا ، فأكبر دليل على سوء الرواية وخطأ الراوى . لأن الاستفهام العربى قد يجئ بغير أداته ، ولأن « إذْ » لا تقدم فى المعنى كثيراً أو قليلا ، ثم ألا يكفى دليلا على ما نذهب إليه أنهم قد اختصوا مثل هذه الزيادة بأوائل الأشطر ؟

ومن بين تلك العلل ما يكون فى رأى أهل العروض بسقوط حرف من أول الشطر : ويسمون هذه الظاهرة بأسماء عدة ويضعون لها مصطلحات متنوعة لا تخلو من الصنعة والتكلف . ونحن حين نستعرض ما روى من الأشعار القديمة ، نرى بعض الرواة قد جاءونا بقصائد ، وقد سقط من أوائلها واو العطف أو فاء العطف ، أو غير ذلك من أدوات الربط القصيرة التى لا يستقيم الوزن بغيرها ، ظناً منهم أن الشاعر لا يمكن أن يبدأ القصيدة بمثل هذه الواو أو الفاء ، ولم يدر بخلدهم أن المعانى الشعرية قد تفيض بصدر الشاعر ، وأنه قد يرد على خاطره أمور كثيرة لا يعبر عنها ، بل يحتفظ بها لنفسه فى عالم الخيال ، فهى حية فى مخيلته ولم يقدر لها أن تولد فى صورة الألفاظ والتراكيب ، فإذا عطف عليها الشاعر ووصل ما فى المخيلة بما أراده شعراً ملفوظاً ، لم يكن هناك ما يعاب على مثل هذا الشاعر . هذا على افتراض أن ما يروونه هو أول القصائد ، ولكن من يدرى لعل هناك أبياتاً أخرى قد سبقته ، وفى كلا الحالين يجب أن تروى مثل هذه الأبيات بالواو أو الفاء . انظر مثلا إلى المفضليات التى تضم مجموعة طيبة من الشعر القديم تجد فيها نحو عشرة أمثلة ، رويت القصائد فيها وقد سقط من أولها واو العطف . ومن الواجب أن نعيد النظر فيها ، وأن نرويها بالواو أو الفاء ، حتى تنسجم مع موسيقى تلك الأبيات ، فلا نحتاج إلى ما يسمى بالعلة التى تقوم مقام الزحاف .

ولا بأس أن نسوق هنا تلك الأمثلة التى جاءت فى المفضليات ليتضح منها

أن وجود « الواو » لا يضير المعنى ، ولكن سقوطها يضير موسيقى البيت ضيراً بليغاً .

١ — قال رجل من عبد القيس حليف لبنى شيبان :

لمّا أن رأيت بنى حُيَيّ عرفت شناءتى فيهم ووترى

٢ — وقال عوف بن الأحوص :

هدّمتِ الحياض فلم يغادر لحوض من نصائبه إزاء

٣ — وقال الأخنس بن شهاب التغلبى :

لابنة حطان بن عوف منازل كما رقش العنوان فى الرق كاتب

٤ — وقال المرقش الأكبر :

هل يرجعنْ لى لمتى إن خضبتها إلى عهدها قبل المشيب خضابها

٥ — وقال ثعلبة بن عمرو :

أأسماء لم تسئلى عن أبيك والقوم قد كان فيهم خطوبْ

إن عريباً وإن ساءنى أحب حبيب وأدنى قريب

ومن الواجب أن يروى البيت الثانى هنا ، وقد بدأ بواو العطف . ولست أدرى لماذا أسقط الراوى هذه الواو فى هذا البيت ؟

٦ — وقال مقاس العائذى :

أولى فأولى يا امرأ القيس بعدما خصفن بآثار المطى الحوافرا

٧ — وقال راشد بن شهاب اليشكرى :

من مبلغ فتيان يشكر أننى أرى حقبة تبدى أماكن للصبر

٨ — وقال الحصين بن الحمام المرى :

يا أخوينا من أبينا وأمنا ذروا موليينا من قضاعة يذهبا

٩ — وقال الحصفى :

من مبلغ سعد بن نعمان مألكا وسعد بن ذبيان الذى قد تختما

١٠ — وقال عوف بن الأحوص :

لما دنونا للقبـــاب وأهلها ... أتيح لنا ذئب مع الليل فاجر

١١ — وقال حاجب بن حبيب الأسدى :

باتت تـــلوم على ثادق ... ليُشرى فقد جدَّ عصيانها

* * *

تلك هى الأمثلة التى جاءت فى المفضليات ، ويتضح منها أنها ليست مطالع تلك القصائد ، وذلك لأنها جميعاً قد خلت من التصريع الذى نعهده فى مطلع القصيدة فى غالب الأحيان . وعلى افتراض أنها مطالع تلك القصائد لا يضار المعنى حين ننشد كلا منها وقد بدأ بواو العطف .

الضرورة الشعرية :

لسنا نرمى بذكر ما يسمى بالضرورات الشعرية أن نبحثها بحثاً مستفيضاً ، لأن مثل هذا قد يخرجنا عن النطاق الذى رسمناه لهذا الكتاب ، رغم أن أهل العروض قد تعودوا بحث تلك الضرورات الشعرية فى كتبهم ، ولكنها فى الحقيقة لا تمت لموسيقى الشعر وأوزانه بصلة وثيقة . فليست الضرورات الشعرية إلا رخصا منحت للشعراء حين ينظمون ، فأبيح لهم الخروج عن بعض قواعد اللغة ، لا قواعد الوزن والقافية ، فهى ببحوث النحاة ألصق . وقد استنبط القدماء من العلماء تلك الرخص من شواهـد شعرية قديمة ، ثم أباحوها للمولدين ومن جاءوا بعدهم . « وقد ذكر ابن جنى فى الخصائص أنه سأل أستاذه أبا على قائلا : هل يجوز لنا فى الشعر ضرورة ما جاز للعرب ؟ فقال أستاذه : كما جاز لنا أن نقيس منثورنا على منثورهم ، فكذلك يجوز لنا أن نقيس شعرنا على شعرهم ، فما أجازته الضرورة لهم أجازته لنا ، وما حظرته عليهم حظرته علينا . وإذا كان كذلك فما كان من

أحسن ضروراتهم يكون من أحسن ضروراتنا ، وما كان من أقبحها عندهم يكون من أقبحها عندنا ، وما بين ذلك يكون بين ذلك[1] » .

فنحن نرى من هذا النص أن القدماء قد فرقوا بين تلك الضرورات فجعلوا بعضها مقبولا والبعض الآخر قبيحاً . ولا شك أن بعض تلك الضرورات قد وقعت فى شعر القدماء نتيجة خطأ فى الرواية ، ولذلك تبدو غريبة غير مستحبة . وقد أبى المحدثون من الشعراء الانتفاع بها فى نظمهم ؛ واقتصروا فى شعرهم على النوع المقبول منها مثل : قصر الممدود ، وتحريك المضارع المجزوم أو الأمر المبنى على السكون بالكسر ، والتغيير من الأعلام بتنوينها أو منعها من الصرف ، إلى غير ذلك مما هو مألوف لمن حاولوا نظم الشعر .

انظر مثلا إلى تلك الرخصة التى سموها «ترخيم غير المنادى مما يصلح للنداء» ، ومثلوا لها بقول القائل :

لنعم الفتى نعشو إلى ضوء ناره   طريف بن مال ليلة الجوع والخصرْ

فأهل العروض يذكرون أن الشاعر أراد « ابن مالك » فحذف الكاف ! ولكنا لا نستريح لمثل هذا التفسير لما فيه من تكلف ظاهر يكشف عن الصنعة العروضية . وأغلب الظن أن الراوى قد ضل السبيل فى رواية مثل هذا البيت ، أو يحتمل أن الناظم أنشد البيت جاعلا الاسم « مالك » مشكلا بالسكون ، ثم تصرف فيه العروضيون بما قد رأيت .

نحن إذن ننظر إلى تلك الضرورات المستقبحة على أنها أثر لأحد الأمور الآتية : خطأ فى الرواية ، أو اختلاف اللهجات العربية ، أو الصنعة العروضية . ويجدر بمن يعرض لبحث شواهدها فى ثنايا كتب النحو ، أن يعالجها فى ضوء هذه الأمور الثلاثة .

---

(١) الخصائص صفحة ٣٢٩ .

الفصل الحادى عشر

النسج القرآنى وأوزان الشعر

أكدت لنا عدة آيات من القرآن الكريم معنى واحداً ، هو أن القرآن نزل بلغة العرب ولسانهم :

١ — وهذا لسان عربى مبين ٢ — إنا أنزلناه قرآناً عربياً لعلكم تعقلون

٣ — وكذلك أنزلناه قرآناً عربياً وصرفنا فيه من الوعيد .

٤ — كتاباً فصلت آياته قرآناً عربياً لقوم يعلمون .

٥ — وكذلك أوحينا إليك قرآناً عربياً .

فكل هذه الآيات وغيرها جاءت لتؤكد للقوم أن القرآن الكريم نزل بلسانهم وعلى نهج كلامهم ، ومع هذا فقد أعجزهم ، وحاروا فى أمره ، لا يرون فى آدابهم له نظيراً ، ولا يرون أنفسهم قادرين على تقليده ، وذلك لسمو أسلوبه وجمال نسجه ، وما اشتمل عليه من تشريع وإخبار بالغيب ، وقصص للأنبياء . فالخاصة من العرب الذين كانوا يتسابقون فى حسن القول وإجادته ، قد أحسوا منذ الوهلة الأولى أن أدب القرآن أرقى وأسمى من آدابهم ، وأن لا سبيل إلى محاكاته ، هذا رغم تألف آياته من نفس الألفاظ التى ألفوها وعهدوها ، ونفس الحروف التى تركبت منها كلماتهم . ولكن المتناهى فى معرفة وجوه الخطاب ، وطرق البلاغة ، وفنون الفصاحة من خاصة العرب ، كان إذا سمع القرآن عرف أنه معجز . فقد روى أن عمر بن الخطاب حين سمع سورة طه أسلم من فوره ، كما روى أن عتبة بن ربيعة وكان بليغاً فصيحاً فأرسله قومه ليخاطب النبى صلعم ، فلما سمعه يتلو « فإن أعرضوا فقل أنذرتكم صاعقة مثل صاعقة عاد وثمود »

ولى مدبراً ، مشدوهاً حائراً ، مما جعل بعضاً من قومه يؤمنون و يسلمون .

عرف العرب الذين أنزل عليهم القرآن أنه من نوع كلامهم ، ومن جنس ألفاظهم ، ولكن أدبه أسمى وأرقى من آدابهم . فلما كان القرن الرابع الهجرى وبدأ بعض المتكلمين يتحدثون عن أدب القرآن ، حاولوا بكل وسيلة أن يظهروه لنا مخالفاً لكلام العرب ونهجهم فى نواحى القول . فاستمع إلى الباقلانى صاحب كتاب إعجاز القرآن يقول ما نصه « نظم القرآن على تصرف وجوهه واختلاف مذاهبه خارج عن المعهود من نظام جميع كلامهم ، ومباين للمألوف من ترتيب خطابهم » ... ثم يقول « وذلك أن الطرق التى يتقيد بها الكلام البديع المنظوم تنقسم إلى أعاريض الشعر على اختلاف أنواعه ، ثم إلى أنواع الكلام الموزون غير المقفى ، ثم إلى أصناف الكلام المعدل المسجع ، ثم إلى معدل موزون غير مسجع ، ثم إلى ما يرسل إرسالا فتطلب فيه الإصابة والإفادة ، و إفهام المعانى المعترضة على وجه بديع وترتيب لطيف و إن لم يكن معتدلا فى وزنه ، والقرآن خارج عن هذه الوجوه » .

ثم عقد الباقلانى فصلا مستفيضاً جعل عنوانه « نفى الشعر من القرآن » ، وعقد فصلا آخر لنفى السجع من القرآن ، و يرى القارىء فى الفصلين أن الباقلانى قد حاول جهده مستعيناً بمنطقه وقدرته على المحاجة ، أن ينفى الشعر والسجع عن القرآن الكريم .

أما أدلته فى نفى الشعر عن القرآن فتتلخص فى :

١ — أن الفصحاء من العرب لم يروه شعراً كشعرهم ، ولذا لم يعارضوه كما كانت عادتهم فى معارضة الشعر ، هذا مع سهولة نظم الشعر عليهم والتفنن فى نواحيه . و إذا كان وزن القرآن لم يظهر لأصحاب الشعر ممن يحتج بهم ، فكيف يدعى المتأخرون أنه ظهر لهم فى آياته وزن كوزن الشعر !

٢ — أن أهل العروض يجمعون على أن أقل الشعر ما تكوّن من بيتين

وقال آخرون إن أقل الشعر ما تكوّن من أربعة أبيات مقفاة ، ولم يرد مثل هذا فى القرآن الكريم .

٣ — أن ما اختلف رويّه من الأبيات لا يعد شعراً عند بعض العلماء ، ولذا أنكروا أن الرجز ولا سيما المشطور والمنهوك منه يسمى شعرا .

٤ — أن الشعر لا يكون شعراً إلا إذا قصد إليه قصدا ، وأريد به أن يكون شعرا . أما ما يجىء موزونا بمحض المصادفة فليس شعرا ، وإلا كان الناس كلهم شعراء ، لاحتمال ورود مثل هذا فى كلام الناس جميعاً .

ثم يسوق فى نفى السجع ما يشبه الأدلة السابقة مثل قوله :

١ — إن السجع قد اشتهر عن الكهان ، ويجب أن ننزه كلام النبوة عن كلام الكهنة .

٢ — يخضع المعنى حين يراد السجع للألفاظ ، وليس هذا من القرآن فى شىء ، لأن اللفظ فيه يخضع لمعانيه السامية .

٣ — ما جاء فى القرآن مما يخيل إلينا أنه سجع ، إنما كان بمحض المصادفة ، ولم يرد به أن يكون سجعا .

تلك هى حجج بعض الأقدمين وأدلتهم حين أرادوا أن يسموا بأدب القرآن عن آداب العرب وآثارهم ، ظنا منهم أن وصف القرآن بأنه نزل على نهج كلام العرب ينقص من قدره ويتنافى مع إعجازه .

وفى الحق أن وصف القرآن بأنه من نوع كلامهم وهو مع هذا معجز لهم ، يسمو بأدب القرآن إلى الذروة ، ويجعل إعجازه وتحديه لفصحاء العرب ذا مغزى سام جليل يجب أن نحرص عليه وأن نستمسك به . وهذا خير من وصفه ذلك الوصف المبهم الغامض الذى يسمونه أحيانا بالفواصل ، وبأنه كلام خارج عن كل مناهج الكلام والأدب عند العرب .

ولعل الذى دعا القدماء من أصحاب البلاغة إلى سلوك هذا المسلك ما جاء فى القرآن الكريم من ذم الشعراء وتنزيه الرسول عن أن يكون شاعراً .

١ — وما علمناه الشعر وما ينبغى له إن هو إلا ذكر وقرآن مبين .

٢ — بل قالوا أضغاث أحلام بل افتراه بل هو شاعر .

٣ — والشعراء يتبعهم الغاوون ، ألم تر أنهم فى كل واد يهيمون .

وغير ذلك من آيات نفت عنه أنه شاعر، ونزهته عن قول الشعر . أما السجع فقد روى أن النبى صلعم قال للذين جاءوه وكلموه فى شأن الجنين قائلين : «كيف نفدى من لا شرب ولا أكل ، ولا صاح فاستهل ، أليس دمه قد يطل» ، فقال عليه السلام « أسجعا كسجع الكهان ! ! وقد استدل المتكلمون بهذا على ذم السجع ونفور النبى من سماعه .

أما نفى الشعر عن القرآن فليس المراد منه إلا نفى معانيه وأخيلته ، تلك التى قد تصور الأمور على غير حقيقتها ولا يسلك فيها الشاعر إلا مسلك العاطفة ، غير مستوح من العقل والمنطق إلهاما ، فهو حر الخيال يذهب فيه كل مذهب ويصوره فى الصورة التى يرتضيها فنه وعاطفته ، وقد يصور الحق باطلا والباطل حقا ، وقد يستحل من أعراض الناس ما حرم ، ويصف من مفاتن النساء وما يغرى بالرذيلة ، يغالى فى المدح والفخر ويفحش فى الهجو والذم . هنا يكون نفى الشعر عن النبى صلعم الذى لا ينطق عن الهوى إن هو إلا وحى يوحى ، هنا نتزه النبى عن أن يكون من شعرائهم الماجنين الذين يهيمون فى كل واد ، والذين يخدعون الألباب ويضللون العقول .

كذلك ننزه النبى صلعم عن أن ينطق بمثل ذلك السجع المتكلف المتعسف الذى روى عن كهان العرب قبل الإسلام ، والذى اشتمل على نبوءات باطلة وخداع للعقول والألباب .

ولـكن الروايات قد تواترت على أن النبي كان يطرب لسماع الشعر ، ويشجع علي نظمه ، بل لقد اتخذ منه جنة يدرأ بها كيد الـكافرين حين هجوا المسلمين ، فـكان يدعوا حسان بن ثابت ، ويستنشده الأشـــعار فى الدفاع عن أعراض المسلمين . ويروى فى هذا أن النبي قال « ما يمنع القوم الذين نصروا رسول الله بسلاحهم أن ينصروه بألسنتهم » ، فلمـا سمع حسان بن ثابت قول النبى قال : « أنا لها يا رسول الله » ، فسأله النبى « كيف تهجوهم وأنا منهم؟ » فقال حسان : « إنى أسلك منهم كما تسل الشعيرة من العجين » . ثم بدأ يهجو المشركين من قريش هجاء مقذعاً ، ومعه كعب بن مالك وعبد الله بن رواحة .

كذلك يروى مؤرخو الأدب أن النبى كان يستمع لإنشاد الخنساء فيطرب لشعرها ويستزيدها منه قائلا : « هيه يا خناس[1] » .

ولمـا أسلم كعب بن زهير ، مدح النبي بقصيدته المشهورة :

بانت سعاد فقلبى اليوم متبول   متيم إثرها لم يفـــد مكبول

وذلك حين أقبل على النبى ، وطلب الأمان ، ثم أنشد القصيدة بين يدى النبي والمجلس حافل بالصحابة من قريش وغيرهم ، فلما وصل إلى قوله :

إن الرسول لسيف يستضاء به   مهند من سيوف الله مسلول

أشار النبي إلى القوم أن يسمعوا شعر ابن زهير . ولمـا فرغ من الإنشاد خلع النبي عليه بردته وهى التى تداول الخلفاء لبسها فيما بعد .

فليس موقف النبى من الشعر بالصورة التى يحاول بعض مؤرخى الأدب أن يصوروها لنا ، وليس موقف الدين من الشعر ذلك الموقف الذى فهموه وحاولوا دعمه بالحجج والأدلة .

---

(١) الإصابة فى تمييز الصحابة جزء ثامن صفحة ٦٦ .

ولله در عبد القاهر الجرجانى إذ عقد فصلا مستفيضاً جعل عنوانه[1] :
« فى الكلام على من زهد فى رواية الشعر وحفظه وذم الاشتغال بعلمه وتتبعه » ،
ونحن نؤثر أن نقتبس طرفاً مما جاء فى هذا الفصل الممتع :

روى عبد القاهر فى معرض الكلام عن استنشاد النبى صلعم للشعر الرواية الآتية عن بعض الصحابة ، قال : « كنا يوماً عند النبى صلعم فقال لحسان بن ثابت : أنشدنى قصيدة من شعر الجاهلية فإن الله تعالى قد وضع عنا آثامها فى شعرها وروايته ، فأنشده حسان قصيدة للأعشى هجا بها علقمة بن علاثة ومطلعها :

علقم ما أنت إلى عامر النافض الأوتار والواتر

فقال النبي صلعم : يا حسان لا تعد تنشدنى هذه القصيدة بعد مجلسك هذا .
فقال حسان يا رسول الله : تنهاني عن رجل مشرك مقيم عند قيصر ، فقال النبى صلعم : يا حسان أشكر الناس للناس أشكرهم لله تعالى ، وإن قيصر سأل أبا سفيان ابن حرب ، عنى فتناول منى وإنه سأل علقمة عنى فأحسن القول » .

ويقول عبد القاهر فى نفس هذا الفصل ما نصه « وأما ارتياحه صلعم للشعر واستحسانه له فقد جاء فيه الخبر من وجوه ، من ذلك حديث النابغة الجعدى قال : أنشدت رسول الله صلعم قولى :

بلغنا السماء مجدنا وجدودنا وإنا لنرجو فوق ذلك مظهرا

فقال النبى صلعم : أين المظهر يا أبا ليلى ؟ فقلت الجنة يا رسول الله . قال : أجل إن شاء الله ، ثم قال أنشدنى ، فأنشدته من قولى :

ولا خير فى حلم إذا لم يكن له بوادر تحمى صفوه أن يكدرا
ولا خير فى جهل إذا لم يكن له حليم إذا ما أورد الأمر أصدرا

فقال صلعم : « أجدت لا يفضض الله فاك » . ثم يقول عبد القاهر فى الرد

(١) دلائل الإعجاز .

على من ذم الشعر ما نصه : وإن زعم أنه ذم الشعر من حيث هو موزون مقفى حتى كان الوزن عيبا ، وحتى كان الكلام إذ نظم نظم الشعر اتضع فى نفسه وتغيرت حاله ، فقد أبعد وقال قولا لا يعرف له معنى وخالف العلماء فى قولهم : إنما الشعر كلام فحسنه حسن وقبيحه قبيح » ثم يقول « وأما التعلق بأحوال الشعراء بأنهم قد ذموا فى كتاب الله تعالى فما أرى عاقلا يرضى به أن يجعله حجة فى ذم الشعر وتهجينه ، والمنع من حفظه وروايته ، والعلم بما فيه من بلاغة ، وما يختص به من أدب وحكمة ، ذلك لأنه يلزم على هذا القول أن يعيب العلماء فى استشهادهم بشعر امرىء القيس وأشعار أهل الجاهلية فى تفسير القرآن وفى غريبه وغريب الحديث ، وكذلك يلزمه أن يدفع سائر ما تقدم ذكره من أمر النبى صلعم بالشعر وإصغائه إليه واستحسانه له » .

أما من ناحية الموسيقى وتردد القوافى فلا ضير ولا غضاضة من أن نصف القرآن بها ، فقد نزل القرآن بلسان عربى مبين ، لسان موسيقى تستمتع الأسماع بلفظ كلماته وتخضع مقاطعه فى تواليها لنظام خاص يراعيه الناظم مراعاة دقيقة ، ويعمد إليه عمدا ولا يحيد عنه فى شعره ، وتتردد فى كلماته مقاطع بعينها فتستريح إلى ترددها الآذان ، وتلك هى التى تسمى بالقوافى ، وكل هذا يكسب الكلام جمالا وكمالا .

فالنثر حين يرسل إرسالا ولا ينظر إلى حسن موسيقاه ، يبعد فى توالى مقاطعه ونظامها عن ذلك الذى نعهده فى الشعر ونتقيد به فى النظم . فإذا عنى المرء بموسيقاه مالت مقاطعه فى تواليها إلى نظام الشعر ، وكثرت فيه المقاطع التى تتردد بعينها والتى قد تسمى قوافى .

فليس يعيب القرآن أن نحكم على أن فى ألفاظه موسيقى كموسيقى الشعر ، وقوافى كقوافى الشعر أو السجع ، بل تلك ناحية من نواحى الجمال فيه . وليس يعيب القرآن أن نقول إن تردد مقاطع بعينها فى قوله تعالى « وألقى السحرة ساجدين

قالوا آمنا برب العالمين ، رب موسى وهارون » ، قد جعل موسى يذكر فى الآيات قبل هارون ، فى حين أنه ذكر بعده فى قوله تعالى « وألق ما فى يمينك تلقف ما صنعوا إنما صنعوا كيد ساحر ولا يفلح الساحر حيث أتى ، فألقى السحرة سجدا قالوا آمنا برب هارون وموسى » .

نعم قد اتفق مع القدماء فى أن ما وقع فى القرآن من آيات موزونة أو مقفاة لم يكن عن عمد أو قصد ، و إنما هو الكلام العربى الموسيقى فى أكثر نواحيه . وقد يقع كلام الناس موزونا دون إرادة الوزن ، كأن يقول القائل « أغلق الباب وائتنى بالطعام » أو أن يقول « أكرموا من لقيتم من تميم » أو يقول « اسقنى الماء يا غلام سريعاً » فكل هذا مما جاء على أوزان الشعر المعهودة ، ولكن الجمال فى أسلوب القرآن أن معظمه جاء متناسق المقاطع يصلح أن يضمن فى شعر الشاعر دون مشقة أو عنت . فمن جمال الأسلوب القرآنى أن وقع فيه ذلك القدر العظيم من آيات موزونة موسيقية تطمئن إليها الأسماع وتنفذ إلى القلوب .

ولم يجد بعض أصحاب العروض مشقة أو عسراً حين وضعوا ضوابط وشواهد لأوزان الشعر ، وضمنوها بعض آيات القرآن الكريم .

١ — الطويل :

تلافوا بطول الوصـل نفس متيم   بدور الدياجى والنجوم سميراهُ
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن   ولا تقتـلوا النفس التى حرم اللهُ

* * *

ومن الآيات التى جاءت على هذا الوزن :

(ا) يحلون فيها من أساور من ذهبْ .

(ب) فمن شاء فليؤمن ومن شاء فليكفرْ .

٢ — الكامل :

يا كاملا رفقا بنضو شاحب   بملامة العذال صار ذليلا

متفاعلن متفاعلن متفاعلن   تملى عليـــه بكرة وأصيلا

***

ومن آيات هذا الوزن :

(ا) ويتم نعمته عليك ويهديكْ .   (ب) إن الذين يبايعونك إنما . . .

٣ — البسيط :

عند انبساطى أهل العـذل قد قبضوا   واسود وجههم من وصلنا جزعا

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن   كأنما أغشيت وجوههم قطعا

***

ومن آيات هذا الوزن :

(ا) وعندهمْ قاصرات الطرف أترابُ .

(ب) فأصبحوا لا ترى إلا مساكنهمْ .

٤ — الوافر :

بوافر حسـنه رثت الأعادى   إلىّ وقد أبوا فى الحب طعنا

مفاعلتن مفاعلتن فعولن   وقالوا ربنـــــا إنا أطعنا

***

ومن آيات هذا الوزن :

(ا) فهم فى ريبهم يترددونَ . (ب) إذا مروا بهم يتغامزونَ .

٥ — ومن آيات الخفيف :

(ا) وتوكل على العزيز الرحيمِ . (ب) ربنا اصرف عنا عذاب جهنمْ .

٦ — ومن آيات الرمل :

(ا) إنهم رجس ومأواهم جهنمْ . (ب) قل هو الرحمن آمنا بهِ .

جـ — ولقد راودته عن نفسهِ .

٧ — ومن آيات المتقارب :

(ا) فزلزلت الأرض زلزالها . (ب) وأخرجت الأرض أثقالها .

(ج) وينصرك الله نصراً عزيزاً . (د) وإن يستغيثوا يغاثوا بماءٍ .

٨ — ومن آيات السريع :

(ا) لقد أضلني عن الذكرِ . (ب) يا قوم إنما فتنتم بهِ .

(ج) يا أيها الناس اتقوا ربكمْ .

٩ — ومن آيات المنسرح :

(ا) هو الذى أنزل السكينة فى . (ب) يا أيها الناس أنتم الفقرا .

١٠ — ومن آيات المديد :

(ا) حسدا من عند أنفسهمْ . (ب) قال يا بشراى هذا غلامْ .

(ح) تلك آيات الكتاب الحكيمْ .

١١ — المتدارك :

إنا أعطيناك الكوثرْ .

١٢ — الرجز :

(ا) وذللت قطوفها تذليلا . (ب) كأنهم أعجاز نخل خاويهْ .

(ح) اذهب إلى فرعون إنه طغى .

البحور القصيرة

١ — مخلع البسيط :

(ا) يقدّر الليل والنهارا .

٢ ــ الهزج :

(ا) لقد آثرك اللهُ . (ب) على الله توكلنا . (ج) وقالوا حسبنا اللهُ .

٣ ــ المجتث :

(ا) واصبر على ما أصابكْ . (ب) فما استطاعوا مضيا . (ج) وهو العلىّ العظيمُ .

٤ ــ مجزوء الرمل :

(ا) وجفان كالجوابِ وقدور راسيـاتِ

هذا ومن شاء المزيد من الآيات الموزونة ، وجدها يسيرة فى العثور عليها حين يقرأ القرآن الكريم ، ويتلمس أوزان الآيات وتوالى المقاطع فيها . وليس يكفى أن توافق الآيات فى توالى المقاطع ما جرت عليه أوزان العروض من خضوعها لنظام خاص فى توالى مقاطعها ، بل لابد من أمر هام هو إنشاد الآية كما ينشد الشعر . فإذا تليت كما يرتل القرآن بعدت الآية عن الموسيقى الخاصة التى يتطلبها الشعر فى إنشاده . فكما يحتاج الشعر إلى نظام خاص فى توالى المقاطع وهو الذى يسمى بالوزن ، يتطلب أيضاً نغمة موسيقية خاصة فى إنشاده من صعود وهبوط Intonation ، فقد ترتل كل الآيات السالفة الذكر الترتيل القرآنى المعهود ، وحينئذ لا يكاد يدرك السامع ما فيها من وزن .

فموسيقى القرآن قد تشترك مع موسيقى الشعر فى الأوزان والقوافى ، ويتميز القرآن بترتيله كما يتميز الشعر بإنشاده .

أهم المراجع العربية

(١) الدكتور طه حسين : فى الأدب الجاهلى .

(٢) الدكتور أحمد أمين : فجر الإسلام وضحى الإسلام .

(٣) الدكتور أحمد ضيف: بلاغة العرب فى الأندلس .

(٤) جورج زيدان : تاريخ آداب اللغة العربية .

(٥) السيد توفيق البكرى : أراجيز العرب .

(٦) طه ابراهيم : تاريخ النقد العربى .

(٧) الأب أغسطس فكينى : فن إنشاد الشعر العربى .

ترجمة الأب اسطفان سالم والدكتور إسحق موسى الحسينى .

(٨) H. B. charlton فنون الأدب : ترجمة الدكتور زكى نجيب .

(٩) السباعى بيومى : تاريخ الأدب العربى .

(١٠) الدكتور محمد مندور : أوزان الشعر . (مقالات فى الرسالة الأعداد ٥٤٠ — ٥٤٣) .

(١١) محمد خلف الله : من الوجهة النفسية .

(١٢) عبد الرزاق حميدة : فى الأدب المقارن .

(١٣) عمر الدسوقى : فى الأدب الحديث .

(١٤) التوجيه الأدبى : لجنة من أساتذة أجلاء .

* * *

(١٥) الأغانى (١٦) نفح الطيب (١٧) دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة .

(١٨) إعجاز القرآن للباقلانى (١٩) شروح التلخيص (٢٠) مقدمة ابن خلدون

(٢١) الخصائص لابن جنى (٢٢) العقد الفريد (٢٣) وفيات الأعيان .

(٢٤) فوات الوفيات (٢٥) دار الطراز فى صناعة الموشحات وأنواعها .

كتب فى العروض :

(١) التبريزى : الوافى فى العروض والقوافى (مخطوط) .

(٢) ابن القطاع السعدى : العروض البارع والشافى فى القوافى (مخطوط) .

(٣) الزنجانى : معيار النظار فى علوم الأشعار . (مخطوط) .

(٤) ابن الحاجب : المقصد الجليل فى علم الخليل .

(٥) الخزرجى : الرامزة الشافية فى علم العروض والقافية .

(٦) أبو الجيش الأندلسى الأنصارى : العروض الأندلسى .

(٧) ابن شعيب القنائى الحواص : الكافى فى علم العروض والقوافى .

(٨) شرح الصبان على منظومته فى العروض .

(٩) المدارى : الحلة الضافية فى علمى العروض والقافية .

(١٠) الدمنهورى : الحاشية الكبرى على متن الكافى .

(١١) محمود مصطفى : أهدى سبيل إلى علمى الخليل .

(١٢) كغام بن كيرقور مرغوصيان : ميزان الشعر (فى عروض العرب والعجم والقوافى) .

(١٣) محمد حلمى : الجداول الكافية فى علمى العروض والقافية .

(١٤) عثمان الطباع الغزى : الديباج المنشور .

(١٥) الدماميني : العيون الفاخرة الغامزة على خبايا الرامزة . و بهامشه فتح رب البرية بشرح القصيدة الخزرجية ، للشيخ زكريا الأنصارى .

دواوين الشعر :

(١) جمهرة أشعار العرب . (٢) المفضليات .
(٣) ديوان زهير . (٤) ديوان جرير .
(٥) ديوان الفرزدق . (٦) ديوان البحترى .
(٧) ديوان أبى العتاهية . (٨) ديوان أبى نواس .
(٩) ديوان المتنبى . (١٠) ديوان أبى فراس .
(١١) ديوان مهيار الديلمى . (١٢) ديوان البهاء زهير .
(١٣) ديوان ابن معتوق . (١٤) ديوان البارودى .
(١٥) الشوقيات ومجنون ليلى ومصرع كيلوباترا .
(١٦) ديوان حافظ . (١٧) ديوان العقاد .
(١٨) ديوان الجارم .
(١٩) أنات حائرة (عزيز أباظة) ورواية العباسة .
(٢٠) ديوان رامى . (٢١) الملاح التائه : على محمود طه .
(٢٢) صرخة فى واد : محمود غنيم . (٢٣) أغاريد السحر : على الجندى .
(٢٤) هكذا أغنى : محمود اسماعيل .
(٢٥) بلاغة العرب فى القرن العشرين : أدباء المهجر .
(٢٦) لزوميات أبى العلاء .

أهم المراجع الأجنبية

1 — E . V . Downs:
English Literature .

2 — L. Bloomfield:
The Study of Language .

3 — I . A .Richards:
Principles of Literary Criticism .

4 — Alec King and martin ketley:
The control of Language.

5 — J . Drinkwater :
The outline of Literature.

6 — Wise, macburney, mallory .... etc,:
Foundations of speech.

7 — Susan Isaac:
Intellectual growth in young children.

8 — carl and seashore:
Psychology of music.

9 — J . B . Greenough and G . L . kittredge ,:
The greater poems of virgil .

10 — Charles lyle:
Ancient arabic poetry.

11 — O . Jespersen:
Language (its nature , development and origin).

12 — W . Wright:
Arabic grammar.

13 — W .H . T . gairdner:
The phonetics of arabic .

14 — Stanistas guyard :
La metrique arabe.

15 — Nichelson :
Literary history of the arabs.

الفهرس

الصفحة

الصفحة

تصويب

الصفحة	السطر	
٣٧	٧	والهمزة ، هذا إلى أن فيه القاف
٤٠	٤	فلا نلحظ فيها
٤٥	٢	أهل البلاغة فى كتبهم
	٥	فما بعد العشية
٥٥	١	عَ = فَ
	٢٠	ونفى عنى السكرى
٥٧	١	وَلُحْبُبُيَصْ
٦٢	٢٠	متفاعلْ
٦٧	١٧	عريت عن الأصداف
٨٨	٨	تعتاد النغمات الكثيرة التردد
٩١	٢	مُتَفْعِلن
٩٤	١٣	مُتَفْعِلن
	٢٢	مُتَفْعِلن
	٢٣	مُسْتَعِلن
١٢٢	١٠	و بكفيك دوائى
١٢٨	١٨	يجيئون بألفاظ
١٣٣	٧	مُسْتَفْعِلْ
١٣٧	١٣	وسواسْ
١٤٣	٢	مُتَفْعِلُن
١٥٤	٢٠	مقطعين قصيرين

الصفحة	السطر	
١٥٥	٢	المقطعين القصيرين
	١٠	المقطع القصير
١٦١	١٦	الشعر
١٦٧	١٧	لَكَ
١٧٣	١٤	متلهفة
١٨٦	١	تفرض عليهم التزام
٢١٥	٢٠	أمّا ما فى « الدوبيت »
٢٣٨	٢١	‏| جُمْ طَلَ |
٢٤٤	٩	أقصر تلك الصور ، و إلى أقل عدد
٢٥٣	١٠	وكان من الواجب أن ينصّوا

[تم طبع كتاب « موسيقى الشعر » فى يوم ١٦ من جمادى الأولى سنة ١٣٧٢ الموافق (أول فبراير سنة ١٩٥٣) . والحمد لله أولاً وآخراً] .

سيد محفوظ الكاحل

المدير الفنى للمطبعة